UNIVERSITE DE LAUSANNE – FACULTE DES LETTRES
Section d'Histoire et Esthétique du Cinéma

Mémoire de Licence
Sous la direction du Professeur François Albera

Alain Freudiger

Monty Python :
le comique de l'énonciation

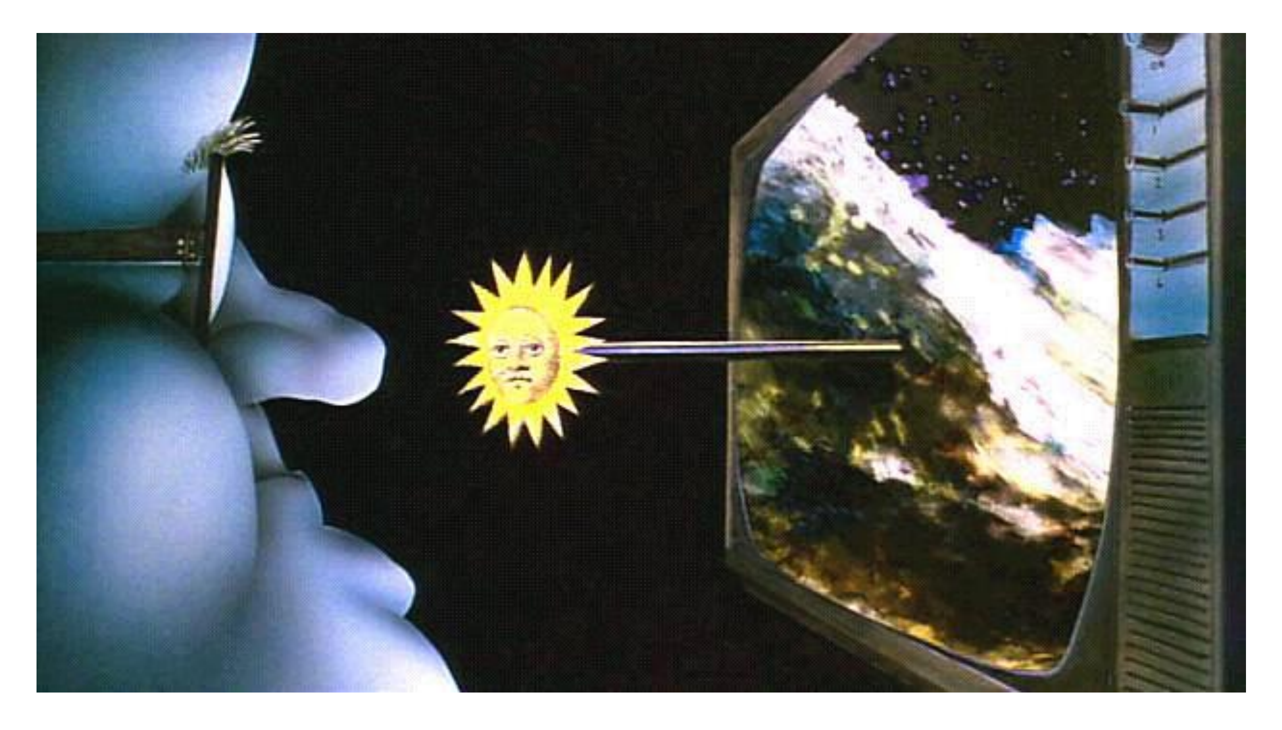


Illustration tirée du générique de *Monty Python's The Meaning of Life*.

Session de février 2002

Table des matières

I Introduction

A : Démarche

Selon Simon[1], le cinéma comique se présente comme une transgression des genres et, de là, comme le genre de la transgression. Il n'est donc pas étonnant qu'il transgresse également le dispositif énonciatif classique du cinéma, qui repose sur une série de conventions tacites passées entre le spectateur et les auteurs du film. Ces transgressions énonciatives ne sont pas forcément comiques, mais elles peuvent l'être. Ce travail se propose d'étudier, chez les Monty Python, le comique lié à l'énonciation ; c'est-à-dire le comique d'une énonciation énoncée, ou le comique lié spécifiquement à son medium (ici, la télévision ou le cinéma) et impossible à transposer dans un autre. Il ne s'agit pas de l'énonciation du comique, ni de l'énonciation à l'intérieur du comique, mais bien plutôt des marques comiques de l'énonciation, c'est-à-dire du comique du travail visible de l'énonciation. Toute énonciation n'est pas comique, et tout comique ne joue pas sur son énonciation.

Nous avons choisi expressément le problème du comique de l'énonciation, et non le comique tout court, car il nous est apparu que c'était un domaine particulièrement riche en matériau chez les Monty Python, et que cela fonde en partie leur spécificité, au-delà de qualificatifs vite appliqués comme « *nonsense* » ou « surréaliste ». Au cours de ce travail, nous aurons donc à répondre à des questions telles que : Qu'est-ce que le comique ? Qu'est-ce que le comique de l'énonciation ? Comment se déploie-t-il dans le film ? Qu'est-ce qu'il met en jeu ou menace ? Qu'est-ce qui le distingue d'autres types de comique ? Est-il propre aux Monty Python ?

---

[1] SIMON 1979.

B : Présentation et situation historique des Monty Python

Le collectif *Monty Python* fut créé en 1969. Composé d'anciens pensionnaires d'Oxford (Terry Jones, Michael Palin) et de Cambridge (John Cleese, Graham Chapman et Eric Idle) ainsi que d'un illustrateur américain (Terry Gilliam), il trancha très vite dans le paysage audiovisuel de la BBC, déjà par sa volonté de ne pas se construire autour d'une personnalité star. La BBC (*British Broadcasting Company*), née en 1922, était à l'origine dévolue à la radio, mais après la seconde guerre mondiale elle pris aussi en charge la diffusion télévisuelle dans l'empire britannique. Elle avait très tôt commencé à produire ses propres *shows*, qu'ils soient radiophoniques ou télévisés : dès 1955, les programmes de comédie étaient les plus populaires et les plus commentés par la presse[2]. Mais une grande partie de la production se standardisa, ressassant inévitablement le même genre de comédies. Néanmoins, en 1962 fut créé *That Was the Week That Was*, un programme télévisé satirique, choquant, iconoclaste, qui devint un phénomène de société[3]. Il lança David Frost[4] et suscita une grande émulation. Dès lors, de nombreux nouveaux *shows* comiques furent produits à la télévision, apparaissant et disparaissant à un rythme rapide. Les cinq futurs Monty Python, à l'exception de Terry Gilliam, furent scénaristes et acteurs pour certains d'entre eux, notamment *The Frost Report*. Mais pour le projet Monty Python, ils avaient envie de faire du neuf, de casser les schémas traditionnels du sketch comique. A ce propos, Graham Chapman raconte :« La BBC croyait avoir acquis le dernier avatar d'une longue lignée de navets "satiriques", mijotés par d'anciens étudiants et diffusés en fin de soirée. Nous ne savions pas ce que nous allions lui offrir avant de l'avoir écrit, mais nous savions que nous ne ferions pas dans les plaisanteries "d'actualité", les pastiches de leaders politiques ou les courts sketches à l'emporte-pièce sur la vie dans le nord de Londres. Nous en avions ras le bol du sketch traditionnel, "bien ficelé", doté d'un commencement, d'un milieu et d'une chute inévitable. Quand nous avions une idée, nous voulions être libres de l'expédier en quelques secondes ou de la conserver pendant toute la demi-heure si ça nous plaisait »[5]. Cette virulence contre la tyrannie de la chute, contre la structure établie du sketch, contre le développement de personnage, contre la narration même, résulta en un programme extrêmement novateur, construit selon d'autres principes[6] : *Monty Python's Flying Circus.*

De fait, les Monty Python jouirent d'une liberté presque complète[7], d'une censure quasi inexistante[8], chose exceptionnelle dans l'histoire de la télévision. Il en résulta des sketches marqués par le *nonsense*[9], les enchaînements étranges mais fluides, l'imprévisibilité, les jeux sur le medium (et donc un comique de

[2] Notamment *The Goon show,* un programme radiophonique loufoque et délirant diffusé de 1952 à 1960, avec Peter Sellers, Harry Secombe et Spike Milligan, qui a passablement influencé les Monty Python.
[3] cf. BRIGGS 1985.
[4] David Frost fut un des pionniers dans la production de shows comiques à la BBC.
[5] CHAPMAN 1993.
[6] « When I was working on *The Frost Report* I felt quite frustrated [...] by the format of sketches, by the tyranny of the punchline, by the fact that more surreal things would be suggested and all the writers would laugh and the producer/director Jimmy Gilbert [...] would smile and be amused himself, and say, "Yes, but they won't understand that in Bradford". So we were straining against conventions. I do know when we sat down for Python that we were convinced we were not going to do something in a conventional format. » John Cleese (MORGAN 1999, p.29).
[7] « It wasn't like U.S. TV at all ! We didn't have to do anything as stupid as selling a concept. There were no executive structure. They just gave us thirteen shows and said "Get on with it" ». Eric Idle (MORGAN 1999, p.26).
[8] Durant les deux premières saisons de *Monty Python's Flying Circus*, ils ne furent jamais censurés. Par la suite, la censure se mit à intervenir peu à peu, et toujours plus à mesure qu'ils se lançaient dans le cinéma. Par ailleurs, des comités de censure non officiels (notamment Mary Whitehouse) s'insurgèrent contre eux à plusieurs reprises au nom de la morale, et notamment à la sortie du film *Life of Brian,* qui fut jugé blasphématoire.
[9] Nous reviendrons un peu plus tard sur ce terme.

l'énonciation). L'apport de Terry Gilliam, qui réalisa de nombreuses animations (principalement dans le but de lier les sketches entre eux lorsqu'une autre solution n'était pas trouvée), acheva de donner une touche « surréaliste » à cette émission. De plus, ces éléments animés (technique du *cutout animation*) contribuèrent à distinguer *Monty Python's Flying Circus* des autres productions de la BBC, ce qui favorisa son succès. La volontaire absence de style devint pourtant leur marque de fabrique. Lors d'un show télévisé, en 1999, Terry Jones déclara à ce propos : « L'un des objectifs du groupe fut d'essayer de faire quelque chose de si imprévisible et informe qu'on ne puisse jamais dire de quel type d'humour il s'agissait ; et je pense que le fait que le mot *pythonesque* soit maintenant dans l'*Oxford English Dictionary* montre à quel point nous avons échoué »[10]. Quelle définition ce dernier donne-t-il de *pythonesque* ? « Of, pertaining to, or characteristic of Monty Python's Flying Circus, a popular British television comedy series of the 1970s, noted especially for its absurdist or surrealistic humour ».

Absurde et surréaliste : l'adjectif « surréaliste » a souvent été accolé aux Monty Python, mais peut-être abusivement ; c'est probablement dû à l'utilisation constante d'associations d'idées et de logiques relevant plutôt de l'inconscient que du rationnel. Mais le nonsense et le mot d'esprit n'ont pas attendu le surréalisme pour les employer également[11]. Il est clair que les Monty Python ne se rattachent pas au mouvement surréaliste en tant que tel ; mais si l'on prend le mot « surréaliste » dans un sens plus large[12] ou plus superficiel, des convergences ont effectivement lieu. Néanmoins, répondre à la question du surréalisme des Monty Python prendrait trop de temps et nous éloignerait de notre objet. Contentons-nous d'imaginer qu'il existe peut-être un lien fondamental entre un certain type de comique et l'inconscient ; nous y reviendrons plus tard. Quoi qu'il en soit, le show *Monty Python's Flying Circus* remporta très vite un vif succès en Grande-Bretagne. Durant quatre saisons, de 1969 à 1974 (avec une pause en 1971, consacrée à une tentative d'exporter la série aux Etats-Unis via un film, *And now for something completely different,*qui reprenait des sketches remis en scène pour l'occasion, et une autre pause en 1973 pour la préparation du film *Monty Python and the Holy Grail*), le *Flying Circus* réunit des millions de téléspectateurs pour une demi-heure de comique très particulier[13]. Ces séries étaient réalisées par Ian McNaughton, un homme de la BBC ; mais son rôle se limitait à « enregistrer » ce qui se faisait, dans la mesure où la mise en scène et le montage étaient déjà précisément prévus dans le script, et encore supervisés à des phases ultérieures, particulièrement par Terry Jones[14]. Cela nous autorise donc à considérer les Monty Python comme

---

[10] *Monty Python live in Aspen.* Diffusé par Arte en décembre 1999.

[11] voir FREUD 1988.

[12] Pour Jan Švankmajer par exemple, qui est un cinéaste surréaliste (non, Buñuel n'est pas le seul !), le surréalisme n'est pas né en 1924 et mort en 1945. Il s'agit avant tout d'une approche, d'un sentier spirituel, un voyage dans les profondeurs de l'âme, comme l'alchimie et la psychanalyse. Selon lui, le surréalisme est en lutte pour changer la vie et le monde ; ses armes sont le sarcasme, le cynisme, l'imagination et la mystification, « l'humour objectif ». L'irrationalité n'est qu'apparente, il y a toujours un noyau rationnel (même si c'est la rationalité d'un paranoïaque). Sur ces questions, lire HAMES 1995.

[13] Les Monty Python réalisèrent également deux séries originales pour la télévision bavaroise en 1971 et 1972, sous le nom de *Monty Python's Fliegender Zirkus*.

[14] « Poor old Ian had me to deal with. I insisted on going on the location scouts with him and then when we were filming was really sitting in and seeing what Ian was doing all the time. And it was *awful* for me, too ; I used to go out with this terrible tight stomach because we'd see Ian put the camera down and I'd think, "It's in the wrong place, it should be over there !" So I'd have to go up to Ian very quietly and sort of say, "Ian, don't you think you should put it over *there* ?" or something like that » Terry Jones (MORGAN 1999, p.51).

« At the beginning they *all* wanted to come to the editing, and I said, "That's no use, we can't have five guys standing around me standing around the editor." So in the end only Terry used to come to the editing. We'd sit together and we'd say, "Yes, I think cut there" and "No, I think it should be cut later" and "No, I'm sorry, I think it's quicker" – the usual thing. There were honestly no problems. » Ian MacNaughton (MORGAN 1999, p.55).

les véritables auteurs de ces séries TV[15]. Néanmoins, par la suite, désirant se sentir encore plus libres, les Monty Python décidèrent de se lancer dans le cinéma et de réaliser eux-mêmes leurs films. Ce seront, en 1975, *Monty Python and the Holy Grail* (co réalisé par Terry Jones et Terry Gilliam), puis *Life of Brian* en 1979 et *Monty Python's the Meaning of Life* en 1983 (prix spécial du jury à Cannes), tous deux réalisés par Terry Jones. Mis à part la télévision et le cinéma, les Monty Python effectuèrent également des tournées sur scène (dont l'une a été mise en film, *Monty Python live at the Hollywood Bowl* en 1982), enregistrèrent des disques (dont le premier 33 tours à 3 faces), conçurent des livres, et plus récemment des CD-Roms. Mais après *Monty Python's the Meaning of Life*, leurs chemins divergèrent, et la mort de Graham Chapman en 1989 consacra en quelque sorte la mort des Monty Python.

Leur succès a largement dépassé la Grande-Bretagne pour toucher le monde entier. Néanmoins, peu d'études leur ont été consacrées ; ils souffrent d'une sorte de préjugé récurrent sur le comique, qui consiste à considérer ce dernier comme indigne du sérieux que requiert un travail de recherche. Ce qui a le don d'agacer Terry Gilliam[16]. Ce n'est pourtant pas le lieu ici pour s'interroger sur ce phénomène, déjà constaté par d'autres[17]. Force est seulement de constater qu'il va s'agir, pour ce travail, d'oeuvrer plus directement sur les sources ainsi que sur des théories plus générales du comique, et non sur des études antérieures. Par ailleurs, puisqu'il n'existe pas véritablement de théories du comique de l'énonciation[18], il va s'agir d'articuler les théories du comique et celles de l'énonciation.

Nous allons donc dans un premier temps examiner quelques théories du comique afin de disposer d'outils pour l'analyse. Cela nous permettra également de mieux définir ce qu'il faut entendre par « comique de l'énonciation ».

---

[15] D'autant plus que d'ordinaire, à la télévision, il y a peu d'expérimentations sur l'image, il faut montrer ce qui est devant la caméra et c'est tout. La réalisation compte peu. (cf. ELLIS 1992).

[16] « I don't think Python exists in the film world. You read the history of film, Monty Python's a footnote at best. And when you talk to film buffs in Europe, we were the films of the seventies to them. But we are not taken seriously in the world of filmmaking. In a way it's probably a good thing, because if we were, we'd just be pretentious. But it does shock me how comedy is not allowed to be treated as serious filmmaking, and what we were doing, some of it I think is amazingly revolutionary, playing around with the medium : « Pirandello takes over the cinema » in some cases. Nobody ever seems to write about it that way : « it's just a bunch of funny sketches - some of them work, some don't ». We were playing with the medium and shifting it around, in the way we were playing with television, and we got no points for that. I'm surprised because one can actually get one's academic intellectual teeth into this stuff. If there were a *Cahiers du Comedy* around, they could have a field day with it. But they don't. I'm actually glad that it doesn't get *too* carried away, but I also think it's crazy that they can't accept that we're serious filmmakers when we're doing stuff which just isn't following the rules. » MORGAN 1999, p.314. Eh bien, ce mémoire va tâcher de réparer cette « injustice ».

[17] Notamment par NORTON 1991.

[18] Même si nombre d'auteurs, à commencer par Jean-Pierre Simon dans Le filmique et le comique, en ont senti l'importance.

C : Quelques définitions

Il s'agit maintenant de clarifier la terminologie employée dans ce travail. Nous utiliserons le mot « comique » dans un sens très large, incluant par exemple l'humour et le mot d'esprit. Nous entendons par « comique » toute occurrence provoquant le rire ou l'amusement, à l'exclusion des occurrences consistant exclusivement en stimuli nerveux (comme la chatouille, ou ce qui provoque un rire nerveux). Le comique n'est pas réductible à un simple stimulus extérieur de type comportementaliste, mais il passe d'une manière ou d'une autre par l'esprit et la représentation. Il est aussi lié à une forme de causalité circulaire, puisque la bonne humeur favorise la perception comique, qui à son tour favorise la bonne humeur, et ainsi de suite.

Nous utiliserons le mot « gag » dans un sens plus large que convenu également[19], afin d'y inclure le verbal. Nous entendons par « gag » l'unité minimale du comique, plus exactement la structure aboutissant à un déclic qui fait surgir le rire ou l'amusement, quelle que soit la forme de cette structure (pour nous, le mot d'esprit sera donc un gag). Nous préférerons « gag » à « blague », qui ne comporte pas d'aspect visuel (ce qui est un sacré défaut pour une étude portant sur le cinéma).

Par ailleurs, de nombreuses confusions ont lieu par rapport au mot « non-sens » (d'autant plus qu'il n'est pas équivalent au *nonsense* britannique, qui, lui, est propre au comique): est-il l'absence du sens, le contraire du sens, ou une simple apparence d'absurdité ? Nous nous proposons, pour plus de clarté, d'utiliser « non-sens » pour définir une contradiction de sens irrésoluble[20], sans vouloir répondre à la question de savoir si c'est le contraire du sens ou l'absence de sens (cette question nous emmènerait trop loin de notre sujet), et d'utiliser le mot « absurde » pour décrire le non-sens apparent, propre au comique. Nous traduirons donc le terme britannique de *nonsense* par « absurde ».[21]

Nous utiliserons le terme de « texte » pour désigner tout procès signifiant, que ce procès soit linguistique, non linguistique ou mixte. Nous ferons occasionnellement référence à la notion d'« intertexte », qui rappelle que tout texte est travaillé par absorption et transformation d'une multitude d'autres textes. A la suite de Metz, nous définirons l'énonciation comme « l'acte sémiologique par lequel certaines partie d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte »[22]. Enfin, nous utiliserons les termes « comique de l'énonciation » et « comique énonciatif » comme des synonymes.

[19] Le gag est un « effet comique-visuel » pour SIMON. Pour SADOUL, et d'autres, le gag est aussi principalement (ou exlusivement) visuel.
[20] telle que le « Colourless green ideas sleep furiously » de Noam Chomsky
[21] Pour Robert Benayoun, le *nonsense* n'est pas l'absence de sens. Il est l'absence finale d'un certain sens, attendu par le récepteur : l'offre subversive, puis le retrait de ce sens, en constitue le piège primordial. Il a pour seule fin de ne pas conclure. cf. BENAYOUN 1977.
[22] METZ 1991, p.20.

II Partie théorique : théories du comique et de l'énonciation

Les auteurs qui ont étudié le comique au cinéma ont généralement eu tendance à n'en étudier que certains aspects, et n'ont pas développé de véritable théorie du comique cinématographique. Ceci pour une raison simple : aucune théorie du comique cinématographique n'est possible sans passer par une théorie du comique (ou du gag) tout court. C'est pourquoi, dans un premier temps, il semble judicieux de s'intéresser aux théories sur le comique et le rire en général, voire aux théories du gag, avant d'en venir à leur expression expressément cinématographique à travers le biais de l'énonciation. D'autant plus qu'il y a souvent dans la critique et dans l'analyse du film comique beaucoup d'éléments qui échappent au comique[23], et qui pourraient s'appliquer à d'autres types de film. Pour prendre la mesure du comique, il est inévitable de passer par le rire : tous deux sont socio-historiquement liés[24]. Mais le rire ne se confond pas avec le comique, il existe des rires sans objet (le rire euphorique, le rire nerveux...) ; et tout comique n'est pas lié au rire, une occurrence peut être perçue comme comique sans pour autant déclencher ni rire ni même amusement, mais simple reconnaissance. D'où qu'on cherche à le saisir ou à le circonscrire, le comique semble soit déborder cette saisie, soit y inclure quelque chose en plus de lui-même (métaphore, non-sens,...). C'est d'ailleurs un problème récurrent des théories du comique : bien souvent elles définissent un champ trop large, qui incorpore des éléments possédant des points communs avec le comique sans pourtant en faire partie. Déterminer les conditions minimales et pourtant complètes du comique (ses traits pertinents), voilà ce à quoi devraient tendre ces théories. Mais l'objet comique semble constamment fuyant ; impossible de comprendre son rire sur le moment, impossible de rire de sa compréhension après coup. Voilà pourquoi, d'une part, aucune théorie sur le comique n'a encore été véritablement satisfaisante, et d'autre part aucune théorie sur le comique n'est drôle. Peut-être faudrait-il combiner les deux pour rompre ces impossibilités ? Nous ne nous y hasarderons pas dans ce travail.

La plupart des discours sur le comique - et ils sont nombreux - s'accordent tout de même sur deux points : sur la nature double de l'élément comique d'une part, et sur son lien au rire d'autre part. Beaucoup aussi soumettent le comique à la morale ou lient le rire à la santé, mais cela n'a pas lieu de nous intéresser ici. Nous allons maintenant tâcher de voir comment quelques philosophes et théoriciens du comique ont composé avec ces difficultés et ce qu'ils ont proposé comme interprétation ou modèle.

[23] cf. NORTON 1991.

[24] Pour être plus exact, il faudrait dire que le comique est lié à la comédie qui est elle-même liée au rire, en ce qu'elle est supposée l'exciter.

A : Quelques théories du comique et du rire

La philosophie s'est intéressée très tôt au comique et au rire, mais Descartes est l'un des premiers à en proposer une théorie un tant soit peu satisfaisante. Pour lui, le comique nécessiterait de la modération et un effet de surprise, ainsi qu'éventuellement de la haine ou du mépris pour ce dont on rit[25]. La moquerie demeure donc une forme classique du risible, comme dans les conceptions antiques qui expliquaient le rire par le sentiment de supériorité du rieur[26]. Mais en insistant sur la surprise d'une part, et sur la modération d'autre part, Descartes pose les bases d'une compréhension plus complète du comique. Car avec l'idée de surprise vient l'idée de « moment » comique, et donc la possibilité d'une articulation logique du phénomène comique. Quant à l'idée de modération, elle sous-tend la nécessité d'un équilibre du comique, aspect qui sera développé bien plus tard.

Kant, quant à lui, définit la plaisanterie comme un changement brusque des représentations de l'esprit lié à la perception de quelque chose d'absurde et de soudainement inattendu.[27] L'idée de la nécessité d'une surprise au comique, basée cette fois sur l'idée d'attente, fait donc son chemin. D'autre part, l'insistance sur l'absurde est nouvelle : le comique se joue hors de la raison. Néanmoins, le concept d'absurde pose problème à ce niveau : est-il non-sens ou mélange de sens et de non-sens ? Schopenhauer développe une théorie de l'incongruité. Selon lui, le risible consisterait dans la contradiction, l'incongruité soudainement observée entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, entre les représentations intuitives et les représentations abstraites[28]. Cette théorie fonde les théories modernes du comique, de par l'insistance sur l'élément double (la subsomption paradoxale, l'incongruité). L'incongruité est un concept plus dynamique que l'absurdité de Kant, dans la mesure où il désigne clairement la co-présence de deux éléments contradictoires (ce qui fonderait le sentiment d'absurdité). De plus, la théorie de Schopenhauer met le doigt sur un point important pour distinguer le comique du pur non-sens ou de la métaphore : un objet a été subsumé sous un concept, « à juste titre mais à un seul point de vue » (un non-sens ne serait pas subsumé *à juste titre*, et une métaphore ne semble pas lier deux objets selon *un seul point de vue*). Malheureusement, Schopenhauer ne s'intéresse pas de plus près à cette idée de « point de vue », de lien.

---

[25] « Art. 178, De la moquerie : La dérision ou moquerie est une espèce de joie mêlée de haine, qui vient de ce qu'on aperçoit quelque petit mal en une personne qu'on pense en être digne. On a de la haine pour ce mal, et on a de la joie de la voir en celui qui en est digne. Et lorsque cela survient inopinément, la surprise de l'admiration est cause qu'on s'éclate de rire, suivant ce qui a été dit ci-dessus de la nature du ris. » René Descartes*, Les passions de l'âme,*(cité par SMADJA 1993, p.19)
[26] cf. SMADJA 1993.
[27] « Dans la plaisanterie [...], le jeu s'appuie pour commencer sur des pensées qui, ensemble et dans la mesure où elles tendent à s'exprimer sur le plan sensible, mettent aussi le corps en activité ; et puisque, dans cette présentation où il ne trouve pas ce qu'il attendait, l'entendement se relâche soudain, on ressent dans le corps l'effet de ce relâchement à travers une oscillation des organes qui active le rétablissement de leur équilibre et exerce une influence bienfaisante sur la santé. Dans tout ce qui provoque de violents éclats de rire, il faut qu'il y ait quelque absurdité (où l'entendement ne pourra donc trouver en soi aucune satisfaction). *Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente*. » KANT 1985, p.292.
[28] « Le rire n'est jamais autre chose que le manque de convenance – soudainement constaté – entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, de quelque façon que ce soit ; et le rire consiste précisément dans l'expression de ce contraste. [...] On rit aussi souvent, lorsqu'on découvre tout à coup une discordance frappante entre un objet réel unique et le concept sous lequel il a été subsumé à juste titre, mais à un seul point de vue. Plus est forte la subsomption de telles réalités sous le concept en question, plus en outre leur contraste avec lui sera considérable et nettement tranché, et plus d'autre part sera puissant l'effet risible qui jaillira de cette opposition. Le rire se produit donc toujours à la suite d'une subsomption paradoxale, et par conséquent inattendue, qu'elle s'exprime en paroles ou en action. Voilà, en abrégé, la vraie théorie du rire. » SCHOPENHAUER 1924, p. 64.

Pour Bergson, qui lui consacre un livre entier[29], le rire est un acte social qui a besoin d'un écho. Il donne comme fonction sociale au rire celle de réprimer les excentricités et d'assouplir les raideurs, qu'elles soient d'esprit ou de corps. Le rire serait alors le châtiment de la raideur comique. Il définit le comique comme « du mécanique plaqué sur de l'humain », et à partir de là, remarque trois procédés qui provoquent la sensation d'un agencement mécanique et sont typiques du comique : la répétition, l'inversion, et l'interférence des séries. Il nous semble que la notion d'*interférence des séries* soit plus vaste et englobante que celle de *mécanique plaqué sur de l'humain,* puisque cette dernière peut être vue comme l'interférence d'une série mécanique avec une série humaine ; mais Bergson ne va pas jusque là. Néanmoins, ces trois catégories sont intéressantes puisque, loin de se résumer au vaudeville qu'il étudie, elles semblent pouvoir tout à fait s'appliquer au cinéma : la répétition d'un même photogramme ou d'une même séquence (voir le sketch des Monty Python intitulé *Déjà Vu*[30]), l'inversion du déroulement d'une séquence (par exemple, nombreux ont été les rires lors de la projection à l'envers du film Lumière *La démolition d'un mur*), l'interférence entre deux séquences (les interactions entre acteurs et projectionniste dans *Hellzapoppin*, de H.C. Potter), autant d'effets qui peuvent être comiques. En parlant du comique de mots, Bergson fait une remarque intéressante : « il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée »[31]. En somme, il faut distinguer le comique lié à l'énoncé du comique lié à l'énonciation. Pour les distinguer, Bergson affirme que le comique que le langage exprime pourrait être traduit, tandis que le comique que le langage crée est intraduisible. Parallèlement, nous pouvons dire que le comique que le cinéma exprime pourrait être exprimé dans d'autres media (théâtre, radio, ...) tandis que le comique que le cinéma crée est intransposable. Avant de nous tourner vers Freud, dont l'apport pour la compréhension du comique est considérable, nous allons nous intéresser à quelques théories plus récentes, qui font du gag leur objet.

---

[29] BERGSON, Henri, Le rire. Paris : PUF, 1997.
[30] Dans le troisième épisode de la seconde saison, diffusé le 29 septembre 1970.
[31] BERGSON 1997, p.79.

B: le gag

Il semble un peu grossier de séparer le gag du comique, mais cela se justifie dans une certaine mesure : au XXe siècle en effet, le gag, en tant que structure minimale du comique, a fait l'objet d'études diverses afin de comprendre sa logique. Le gag permet également de dégager le comique de son amont (psychologie) et de son aval (rire, fait social), ce qui offre l'avantage de présenter à l'étude un objet mieux défini. Les théories du gag insistent sur les deux phases nécessaires à celui-ci. Pour Havel[32], la première phase est une donnée, passive, qui attend la singularisation[33] dont elle sera l'objet ; la seconde phase est une force active qui introduit l'absurdité dans le gag, singularise la première en dévoilant son absurdité, transforme le sens précédent en non-sens, le dément, le retourne ou le nie. La phase 1 constituerait alors la thèse, la phase 2 l'antithèse, et la singularisation le dépassement. Pour Wilson[34], la première phase serait la perception d'une incongruité et la seconde la résolution de cette incongruité : le gag serait alors constitué de deux éléments séparés (M1 et M2) condensés en un hybride signifiant (X) mais contradictoire (M1=X, M2=X, mais M1≠M2) ; la résolution serait obtenue en réexaminant les égalités posées au début et en en changeant une (soit M1≠X, soit M2≠X, soit M1=M2), ce qui rétablirait l'équilibre.

Ces théories sont séduisantes, mais semblent insuffisantes : elles ne permettent toujours pas de définir un structure logique du gag qui en exclurait le non-sens ou la métaphore. C'est qu'il faut sans doute éviter les théories essentialistes, ne plus dire « le comique c'est... », mais entrer dans une perspective non-essentialiste (« le comique peut être vu comme... »). Il faut aussi tenir compte des enseignements, notamment freudien, et penser aux liens pouvant exister entre le comique et la logique enfantine ou inconsciente, ainsi qu'entre le comique et le jeu. Il faut peut-être également tenir compte de l'historicité du comique. Et surtout, il faut éviter de parler de résolution du comique : le comique n'est pas un problème mathématique qui peut être résolu définitivement de manière univoque, au contraire il semble que le comique joue précisément sur l'irrésolution, sur la plurivocité ; celle-ci peut être analysée, pesée, mais il semble extrêmement réducteur de vouloir la *résoudre*. Toute tentative en ce sens ne peut qu'aboutir à un échec : on aura transformé le comique en quelque chose d'autre que le comique (on aura forcé le sens) ; ce qui peut être rassurant car cela donnera le sentiment d'avoir maîtrisé le phénomène, mais n'en sera pas moins un échec. Si le comique pouvait se résoudre, il n'y aurait pas décharge de rire, et donc il ne s'agirait plus de comique. C'est précisément la non résolution qui permet le rire. Mais il est temps maintenant de nous tourner vers l'apport de Freud.

---

[32] HAVEL 1992.

[33] Le processus de singularisation vient de la phénoménologie et consiste en le fait de « couper une chose de ses sens et relations » (Havel).

[34] WILSON 1979.

C : Sigmund Freud : « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient »

Freud ne s'intéresse pas directement au comique, mais au mot d'esprit, et surtout à la relation que ce dernier entretient avec l'inconscient. Néanmoins, nombre de ses remarques se révèlent fondamentales pour une compréhension du comique.

Freud commence par chercher à définir le mot d'esprit, en se demandant si ce dernier est différent du comique[35]. Il note l'extrême importance de la forme dans le mot d'esprit, plutôt que du contenu, et à partir de là compare les techniques du mot d'esprit au travail du rêve. Il y découvre de grandes similitudes, notamment dans une tendance à l'économie, et dans l'utilisation de procédés de condensation, de déplacement et d'unification. Ces procédés permettent d'établir un réseau de relations insoupçonnées, sous le non-sens apparent. Pour Freud, le mot d'esprit procède par le remplacement des associations internes (similitude, lien de causalité, ...) par des associations externes (simultanéité, contiguïté dans l'espace, homophonie...). Alors que le rêve consiste en un compromis, le mot d'esprit, lui, obéirait à la logique de la double face, de l'ambiguïté.

Il divise alors les mots d'esprit en deux catégories : les mots d'esprits tendancieux (qui se mettent au service d'une intention particulière), et les mots d'esprits innocents. Ces derniers lui semblent plus « purs », mais il constate que les mots d'esprit tendancieux ont accès à une source de plaisir qui est déniée aux mots d'esprits innocents. Il remarque quatre tendances auxquelles le mot d'esprit se soumet : la tendance hostile (qui sert à commettre une agression), la tendance obscène (qui sert à dénuder), la tendance cynique (qui dit tout haut ce qu'on pense tout bas, blasphématoire) et la tendance sceptique (qui met en doute ce qui semble évident). Lorsqu'il est au service de sa tendance, le mot d'esprit « rend possible la satisfaction d'une pulsion en s'opposant à un obstacle qui lui barre la route, il contourne cet obstacle et puise ainsi du plaisir à une source de plaisir qui lui était devenue inaccessible du fait de l'obstacle ».[36] Peu importe alors que cet obstacle soit extérieur (autorité, ...) ou intérieur (inhibition). Selon Freud, « Un tel gain de plaisir correspond à l'économie réalisée sur la dépense psychique »[37], donc à l'économie de la dépense nécessitée par le maintien de l'inhibition. Freud poursuit son étude en constatant que le fait de retrouver le connu, de « reconnaître », est empreint de plaisir. Là encore, le plaisir découle de l'économie réalisée sur la dépense psychique (qu'il aurait fallu faire face à quelque chose de nouveau). Quant au plaisir pris au non-sens (plaisir enfantin), il découle de l'économie de la dépense psychique nécessitée par la raison critique. Freud conclut alors : « Allégement de la dépense psychique déjà existante et économie d'une dépense qui serait à effectuer, tels sont les deux principes auxquels se ramène toute technique du mot d'esprit et, par conséquent, tout plaisir provenant de ces techniques. »[38] Plaisir à retrouver le connu, plaisir lié à la satisfaction de pulsions (sadique, lubrique...) et plaisir pris au non-sens, voilà des éléments qui pourront également s'appliquer au comique nous semble-t-il.[39] Freud conclut alors en disant que le mot d'esprit n'est

---

[35] Rappelons encore ici que notre définition du comique diffère de celle de Freud !
[36] FREUD 1988, p.195.
[37] FREUD 1988, p.225.
[38] FREUD 1988, p.229.
[39] En effet, Freud déclare que « Lorsque nous rions d'un mot d'esprit obscène plein de finesse, nous rions de la même chose que ce qui fait rire le paysan en train d'écouter une grivoiserie grossière » (p.196). Dans ce cas, comique et mot d'esprit ne sont pas absolument différents l'un de l'autre ; d'ailleurs, Freud éprouve parfois une grande difficulté à trancher ce qui relève de l'esprit et ce qui n'en est pas. Cette brèche ouverte va nous permettre d'utiliser certains aspects des théories de Freud pour le comique, même si le rapport à l'inconscient semble être la spécificité même du mot d'esprit.

jamais, à proprement parler, dépourvu de tendance, et que même le mot d'esprit dit innocent poursuit une seconde intention, qui est de promouvoir une pensée absurde en la mettant à l'abri de la raison critique.

Voici le mode d'action du mot d'esprit tendancieux : il « se met au service de tendances afin de produire du plaisir nouveau en utilisant comme plaisir préliminaire le plaisir procuré par le mot d'esprit et en supprimant des répressions et des refoulements »[40]. C'est le principe de la confusion des sources de plaisir : on rit, on a du plaisir mais sans savoir pourquoi, ce qui aide le mot d'esprit. On ne peut pas jouir seul du mot d'esprit : il faut le raconter, pour que le rire de l'autre puisse permettre le sien propre. Pour Freud, c'est là une différence avec le comique, qui ne nécessite pas d'être raconté (même s'il peut l'être). Quant au rire, il « naît quand un montant d'énergie psychique antérieurement utilisé pour investir certaines voies psychiques est devenu inutilisable, de sorte qu'il peut connaître une libre décharge »[41]. Si cette énergie est réinvestie, par exemple dans la pensée (à l'occasion d'un mot d'esprit compliqué), la décharge, le rire ne se produit pas. Il faut que ça saute aux yeux : d'où la concision des mots d'esprit et leur ingéniosité technique, qui servent à captiver l'attention pour la détourner et permettre la libération de la décharge. Cette remarque aide aussi à comprendre l'importance du déclic, du *timing*, du « moment » comique, dans la réussite d'un gag.

Freud s'intéresse ensuite de plus près au comique. Selon lui, le rire lié au comique vient d'une comparaison entre une dépense beaucoup trop grande effectuée par l'autre pour une action et la dépense (moindre) que l'on aurait nous-même effectué pour cette action. Le surplus de dépense qu'on effectue pour se représenter ce qui est fait, est alors libre pour une décharge (le rire). Le plaisir comique vient donc de la « différence quantitative entre la dépense d'empathie et la dépense propre »[42] (p.347). La différence quantitative comique peut se trouver grâce à une comparaison entre l'autre et moi, ou grâce à une comparaison qui se situerait complètement à l'intérieur de l'autre, ou grâce à une comparaison qui se trouverait complètement à l'intérieur de moi. Le comique serait lié avant tout à la comparaison quantitative, donc, selon Freud, lié à l'enfance et à son rapport à l'adulte. Le mot d'esprit serait alors la contribution de l'inconscient au comique (le comique étant plutôt préconscient). Les conditions essentielles du plaisir comique sont un contraste de représentations (mais cela ne produit pas toujours un effet comique) et la dissolution d'une attente (mais cela ne doit pas être une déception). Mais le plaisir comique est facilité également par d'autres éléments : une humeur enjouée (auquel cas la dépense est moindre que si on avait été dans un état normal), et l'attente du plaisir comique. Quant au travail de représentation ou de pensée, il nuit au plaisir comique (car il réinvestit la dépense ailleurs).

Enfin, l'humour, lui, serait un moyen d'obtenir du plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent. Selon Freud, le plaisir de l'humour naît d'un investissement d'affect qui n'a pas lieu, une économie de la dépense de pitié par exemple (ce qui résulte en l'humour noir). Contrairement au comique et au mot d'esprit, l'humour n'a besoin que d'une personne. Cela dit, l'humour, le comique et le mot d'esprit peuvent se combiner entre eux (l'un servant de plaisir préliminaire à l'autre par exemple), et ainsi augmenter l'efficacité et le succès (donc le rire). Freud conclut alors que le plaisir du mot d'esprit provient de l'économie d'une dépense d'inhibition, le plaisir comique de l'économie d'une dépense (d'investissement) de représentation, celui de l'humour de l'économie d'une dépense de sentiment.

---

[40] FREUD 1988, p.254.
[41] FREUD 1988, p.269.
[42] FREUD 1988, p.347.

Fort de cet enseignement freudien, nous allons nous tourner vers une théorie qui, à notre sens, est la plus pertinente existant sur le comique, celle de la « logique de l'absurde » de Jerry Palmer. Elle ne règle pas tous les problèmes que nous venons de citer, mais elle en tient compte.

D : Jerry Palmer : « La logique de l'absurde »[43]

Cette théorie, développée à partir d'une approche sémiotique et d'analyses de la série *Fawlty Towers*[44] ainsi que d'autres textes, nous sera fort précieuse dans le travail que nous entreprenons ici. Palmer commence par situer sa propre théorie selon deux axes: 1) Le comique est-il la propriété immanente d'un certain événement ou texte, ou est-il quelque chose qui s'établit dans un processus de négociation avec une audience ? 2) Dans le cas d'une analyse de texte comique, l'analyse doit-elle être basée sur l'unité minimale du comique (la plaisanterie ou le gag), ou sur des unités plus grandes, comme le personnage comique ou le narratif comique ? Palmer résout la seconde question en soutenant qu'une théorie du comique narratif ou de personnage a besoin d'une théorie du gag, sans quoi elle pourrait s'appliquer aussi bien à de la narration non comique ou à des personnages tout à fait sérieux. Il répond à la première question en avançant que le problème de la négociation est assez insignifiant dans l'analyse d'un texte comique, puisque on refuse rarement à ces textes le statut de « comique-en-intention », même si on peut leur refuser celui de « comique-avec-succès ». Il reconnaît qu'il faudrait pouvoir prendre en compte cette dimension de négociation, mais que pour ce faire l'approche sémiotique devrait se doubler d'une approche sociologique. C'est un problème crucial, et les Monty Python font à ce sujet des déclarations assez contradictoires[45], mais il semble nécessaire de partir de l'hypothèse qu'un texte est comique pour pouvoir en faire l'analyse, sans quoi le travail en question ne serait pas une analyse textuelle du comique, mais une analyse des circonstances de détermination du comique. Ce n'est pas ce que nous entreprendrons ici, d'une part parce que des données sociologiques précises nous manquent, d'autre part parce que notre objet d'étude consiste en l'analyse d'un comique particulier, que nous avons nommé comique de l'énonciation, à travers les textes, et non à travers leur réception. Nous gardons néanmoins ouverte la question de la négociation du comique, et nous y reviendrons lorsque cela nous semblera pertinent.

Palmer finit par affirmer que les théories sur la négociation du comique ont elles aussi besoin d'une théorie du gag, sans quoi le comique serait simplement livré au pur hasard. Cet argument n'est pas très fort : comment le processus de négociation pourrait-il se résumer à un pur hasard ? Il ne faut pas perdre de vue qu'il existe aussi un processus de négociation du comique au stade de la création de la comédie, et pas uniquement à celui de sa réception. Comment ces deux stades pourraient-ils coïncider aussi fréquemment qu'ils le font, s'il s'agissait d'un pur hasard ? Il vaut mieux reconnaître par honnêteté intellectuelle qu'une approche basée sur l'immanence du comique ne précède pas une approche basée sur la négociation ; qu'il serait nécessaire

---

43 PALMER, Jerry, The logic of the absurd. On film and television comedy. Londres : British Film Institute, 1987.

44 *Fawlty Towers* est le nom d'une série diffusée sur la BBC entre la fin des années 70 et le début des années 80. Scénarisée et jouée par John Cleese, l'un des membres des Monty Python, et sa femme Connie Booth (qui fit également de multiples apparitions dans les oeuvres des Monty Python), elle présente un hôtelier, Basil Fawlty, inadapté au monde, dans diverses aventures.

45 Ainsi, John Cleese, dans l'émission télévisée *Monty Python live in Aspen*, déclare que « If people do not laugh, it's just that it isn't funny. » Mais en même temps, dans leur processus de création, les Monty Python ne suivaient qu'une règle : trouver drôle ce qu'ils écrivaient. Tout ce qu'ils ne trouvaient pas drôle était évacué. Il n'y a pas d'idée d'immanence du comique ici, mais d'un côté la négociation se passe en aval, de l'autre en amont. Laquelle est la plus pertinente ? Et avec le temps, ces négociations ne se figent-elles pas en faisant apparaître le comique comme immanent au texte ? Qui réfute aujourd'hui le statut de comique aux films de Chaplin ou de Keaton ?

d'articuler les deux. Mais devant l'impossibilité de le faire pour l'instant[46], une approche immanente est la seule possible. Poursuivons donc tout de même avec Palmer.

Selon lui, ce qui provoque le comique est la *peripeteia*, c'est-à-dire un choc ou une surprise construit dans l'histoire racontée (la narration crée[47] une attente qu'elle contredit ensuite). Mais toute surprise n'est pas drôle, donc la *peripeteia* en elle-même ne suffit pas, il faut que quelque chose s'ajoute à elle. Pour Palmer, comme pour les autres théoriciens du gag que nous avons présentés, tout gag[48] a deux moments, la *peripeteia* constituant le premier. Le second moment, lui, est constitué de deux syllogismes contradictoires : il y a présence simultanée de deux modes de raisonnement, maintenus en tension mutuelle (ce qui ne veut pas dire qu'ils sont égaux en poids, Palmer insiste fortement sur ce point). Le gag est alors analysable en deux moments :

1) une *peripeteia*, choc ou surprise que construit la narration

2) une paire de syllogismes menant à des conclusions contradictoires :

- le processus n'est pas plausible

- le processus est néanmoins plausible dans une certaine mesure, mais moindre que celle de l'implausibilité[49]

Les deux moments du gag sont inséparables et se construisent en même temps. Palmer explique ce qui distingue une surprise comique d'un autre type de surprise : c'est l'équilibre (à comprendre non comme un état d'égalité mais comme un état de relation inégale mais stable) entre plausibilité et implausibilité (cette dernière pesant plus lourd). Selon lui, cette structure est typique de la comédie et ne se retrouve nulle part ailleurs. Il nomme tout ce processus « logique de l'absurde ». Quant au concept de plausibilité, Palmer le considère autant comme normatif (d'après nos normes, sociales notamment, cela peut/ne peut pas arriver) que stochastique (il y a peu/beaucoup de probabilité pour que cela arrive).

Cette théorie semble pertinente pour l'analyse du gag[50]. Que pourrait-on y objecter ? L'équilibre entre plausibilité et implausibilité évite en effet d'inclure le pur non-sens d'une part (dans lequel il n'y pas d'élément plausible) et la métaphore (dans lequel l'élément implausible n'est pas plus lourd que l'élément plausible, du fait des nombreux liens entre les deux objets mis en convention), les deux écueils traditionnels d'une définition du comique. Il faut cependant préciser que cet équilibre n'est pas perçu consciemment par le spectateur, sans quoi la stase qu'il introduit ne permettrait pas à la tension de craquer complètement suite à la *peripeteia*. Par ailleurs, cette théorie intègre malgré tout en partie le problème de la négociation du comique, dans la mesure où la plausibilité et l'implausibilité sont des données qui se construisent à travers une relation entre un récepteur et un

---

[46] Comment, en effet, enregistrer précisément les réactions rieuses du public d'un film ? Comment déterminer ce qui tient au film, à l'humeur, à l'aspect contagieux du rire ? Comment faire parler un public de son rire alors qu'il s'agit d'un phénomène largement préconscient, voire inconscient ? Comment articuler les rires de l'individu et ceux de l'audience ? Comment définir un échantillon suffisamment représentatif pour en tirer des conclusions ? Tout cela est peut-être possible dans l'analyse du comique *live*, où les deux parties de la négociation (comique et public) sont présentes, mais que dire de la situation d'une salle de cinéma, où le public négocie avec un film, c'est à dire avec du non-vivant ? Toutes ces questions sont certes intéressantes, gageons qu'elles intéressent aussi les psychologues sociaux, mais elles sortent du cadre de cette étude.

[47] Elle n'a pas toujours besoin de créer cette attente, elle peut tout à fait s'appuyer sur l'implicite, l'expérience commune sensée être connue des hommes (« le bon sens », ou les lois de la physique, par exemple), ce que Palmer nomme les « discours de formation sociale ».

[48] nous traduisons le mot *joke* qu'utilise Palmer par « gag ».

[49] Le mot est laid ; nous l'emploierons néanmoins, pour distinguer notamment la théorie de Palmer des théories de l'incongruité (que ce soit celle de Schopehauer ou celle de Wilson), et parce que la plausibilité insiste sur une dimension importante du film narratif, la croyance.

[50] En s'appuyant sur Freud, on pourrait alors dire que la part de plausibilité a pour fonction de neutraliser les inhibitions de la raison critique et de permettre ainsi d'avoir accès au plaisir du non-sens (de l'implausible).

récit émis : quelqu'un pourra trouver tout à fait plausible, voire convenu, quelque chose qu'un autre trouvera implausible et surprenant. Si l'équilibre particulier entre implausibilité et plausibilité est rompu, le gag sera alors perçu soit (s'il est trop plausible) comme choquant (ou convenu) et pas drôle, soit (s'il est trop implausible) comme simplement idiot (*silly*[51]) mais pas drôle. La frontière entre le comique et le non-comique est parfois très ténue[52]. Palmer tient aussi compte du contexte (« ce texte est un texte comique », « je vais voir une comédie au cinéma »), qui exerce une grande influence sur le comique, et autorisera par exemple à lire de l'agressivité comme comique (l'agressivité peut être drôle mais n'est pas drôle en soi). Le comique a donc une relation privilégiée avec les attentes de son public, qui peuvent être très différentes selon les cultures ou les époques : le comique est universel mais il n'y a pas de gag universel. Cependant, ces attentes sont articulées dans la narration (même implicitement), sinon le gag ne fonctionnerait pas. C'est ce qui permet d'étudier le texte comique.

Peut-être est-il temps de présenter un exemple pour illustrer la théorie de Palmer : dans *Monty Python's the Meaning of Life,* un homme obèse (M. Créosote) entre dans un restaurant, s'assied, commande tout ce qui se trouve sur la carte. Un plan ultérieur nous le montre affalé sur sa chaise après avoir tout mangé, énorme, repu à satiété, taché de restes de nourriture. Le serveur vient lui proposer, pour terminer, une fine gaufrette de menthe ; M. Créosote refuse, déclarant « I'm absolutely stuffed ». Mais le serveur insiste : il ne s'agit que d'une minuscule gaufrette. M. Créosote finit par accepter, mange la gaufrette, se met à enfler démesurément et explose littéralement, projetant des gerbes de vômissure sorties tout droit de son système digestif sur les autres clients du restaurant. Ce gag, « l'épisode le plus nauséabond de l'histoire du cinéma »[53], dérive de la séquentiation (c'est à dire de l'articulation des attentes) : si M. Créosote mangeait la gaufrette plus tôt, où s'il explosait au milieu de l'ingestion d'un plat, le gag ne fonctionnerait pas, il serait trop plausible. Voici en effet comment il se construit, selon la « logique de l'absurde » : nous avons une situation de départ, un homme qui mange énormément. Une *peripeteia* survient : en mangeant une dernière fine gaufrette, il explose. Cela est à la fois plausible (il peut tout à fait exploser à ce moment là puisqu'il a énormément mangé) et implausible (il ne peut pas exploser à ce moment-là, une si petite gaufrette ne peut pas déclencher ce que toute la carte du restaurant n'avait pas pu provoquer, s'il devait exploser, il aurait explosé avant), tout en étant plus implausible que plausible.

La théorie de la logique de l'absurde nous semble apte à analyser le fonctionnement du gag. Elle insiste sur le décalage entre la construction syntaxique correcte et les associations syntagmatiques (la plausibilité de la syntaxe étant contrebalancée par l'implausibilité des syntagmes). L'implausibilité vient du fait qu'une attente (logique) spécifique est cassée, la plausibilité du fait qu'un autre lien (logique lui aussi) est créé. Palmer insiste sur le fait que l'assertion de plausibilité ou d'implausibilité n'est pas possible en dehors du contexte de discours particuliers. La signification du comique ne dérive donc pas entièrement de la place des éléments à l'intérieur de paradigmes, mais également du placement des éléments à l'intérieur de la mise-en-discours : ce qui implique l'existence d'une entité, le parleur ou l'humoriste, et donc d'un dispositif d'énonciation. Il y aurait donc du

[51] Le mot anglais *silly* n'a pas de traduction satisfaisante en français, il signifie à la fois quelque chose de stupide, idiot, inférieur et puéril, contraire au bon sens, et quelque chose de léger, de pas sérieux, qui ne vaut même pas la peine qu'on s'y intéresse. Vu l'importance de ce mot dans le registre des Monty Python (ils l'emploient extrêmement souvent), nous nous permettrons de l'utiliser tel quel dans ce travail.
[52] Ainsi, des gens n'ont pas du tout trouvé les oeuvres des Monty Python à leur goût, parce que trop *silly.* A l'inverse, le film *Un air de famille* de Cédric Klapisch se situe tellement sur la frontière qu'il peut être à la fois perçu comme désopilant ou comme déprimant et triste parce que trop réel.
[53] BENAYOUN 1983.

comique dans l'énoncé, mais également dans l'énonciation, tous deux n'étant pas absolument séparables. Trois éléments, dans le jeu de l'énonciation, sont selon Palmer essentiels au fonctionnement du gag :

1) l'énoncé est rendu absurde (donc comique) parce qu'il est construit de manière à être quelque chose de plus implausible que plausible

2) la cible de l'énonciation est construite[54] de manière à trouver l'énoncé absurde, accepter que ce dernier soit plus implausible que plausible

3) le foyer de l'énonciation se construit lui-même comme trouvant l'énoncé absurde, en lui donnant des attributs qui le rendent plus implausible que plausible

L'énoncé n'a pas de connections avec le monde en dehors de l'énonciation. Néanmoins, et nous le verrons spécifiquement avec les Monty Python, les relations qu'il entretient avec l'énonciation peuvent être riches et complexes.

Palmer s'attache ensuite à la narration dans la comédie. Il distingue la comédie (qui comporte des moments non comiques, où la narration a une fonction propre : les films de Woody Allen en seraient de bons exemples) de la simple séquence de gags articulés (où la narration se réduit aux liens entre les gags) ; il peut aussi exister une succession de gags non articulés entre eux, mais cela ne nous intéressera pas ici. Chez les Monty Python, nous avons plutôt affaire à des séquences de gags articulés (souvent liés de manière très originale, dans une logique de type surréaliste), excepté peut-être dans *Life of Brian* et dans une moindre mesure dans certains sketches télévisés. Cela dit, il y a aussi de la narration dans une simple séquence de gags articulés (et tout gag est déjà une narration), même si elle est souvent malmenée. Dans ce cas, l'implausibilité peut être construite à partir de ce qui précède dans le texte, plutôt que de s'appuyer sur les discours de formation sociale[55]. Dans l'articulation de gags, chaque étape est un gag en soi, en même temps que la préparation du gag suivant. Pour Palmer, le comique de caractère viendrait de gags articulés (même s'il concède qu'il n'y a pas de personnage comique qui ne soit développé de manière non-comique et réaliste par la narration). L'articulation des gags permet de jouer sur un effet d'attente : faire croire à l'audience que le gag ou la séquence est terminé, et en rajouter. Les Monty Python, qui essayent de détruire la tyrannie de la chute (*punchline*), jouent beaucoup là-dessus, soit en en rajoutant, soit en arrêtant le gag plus tôt que prévu. De plus, dans l'articulation de gags, l'acceptation par le spectateur d'un syllogisme pas très plausible rend plus plausible les suivants (même s'ils sont de moins en moins plausibles). Une séquence comique (qui ne soit pas juste une suite de gags contigus) a un principe organisationnel qui la traverse, ce qui permet un crescendo[56]. L'autoréférence est un principe de base d'organisation et de développement de la comédie (broder sur le gag précédent, rappeler un gag précédent avec une variation supplémentaire). Elle est en général textuelle, mais elle peut être intertextuelle. Ainsi, chez les Monty Python, les autoréférences peuvent se faire à l'intérieur d'un épisode, à l'intérieur d'une saison, à l'intérieur de toute la série, et même à l'intérieur de toute leur oeuvre (sans parler des références à d'autres oeuvres, dont la parodie est la forme la plus grossière).

---

[54] Un énoncé dessine « en creux » son destinataire. Nous n'insisterons pas sur ce point, nous référant aux travaux d'ECO 1985 et de CASETTI 1990.

[55] cf. note 48.

[56] Ainsi, les comédiens distinguaient 4 gradations du rire : le *titter*, le *yowl*, le *belly laugh* et le *boffo*. La meilleure comédie était alors celle qui amenait graduellement le spectateur du *titter* (petit rire amusé) au *boffo* (explosion de rire), et après un bref moment de récupération, reprenait cette escalade. (AGEE 1979).

Palmer ne réduit cependant pas le comique à une simple théorie abstraite : le *timing* et le jeu de l'acteur sont essentiels au comique et au bon fonctionnement de la logique de l'absurde : d'une part pour la *peripeteia* (qui doit constituer une surprise) et d'autre part pour l'implausibilité/plausibilité (qui seront incarnées, et de cette incarnation dépend la perception d'(im)plausibilité). Palmer pose une question intéressante : est-ce que le comique interrompt la narration ? Il estime que toute blague rompt un discours, mais qu'elle n'interrompt pas forcément la narration : elle peut la faire avancer, au contraire.

Palmer estime que la logique de l'absurde explique à la fois la structure interne du gag, son articulation avec la séquence, et l'articulation entre le gag/séquence et la narration. La question de l'unité minimale ou maximale du comique est dès lors réglée : le mécanisme de la logique de l'absurde permet l'articulation depuis le gag jusqu'à la narration selon un même processus.

Fort de cette théorie, nous allons essayer de définir ce que nous entendons par comique de l'énonciation : le comique de l'énonciation consiste en une occurrence comique dont les termes opposés (plausibilité, implausibilité) sont contradictoires non pas au niveau de l'énoncé, mais au niveau de l'acte d'énonciation, ce qui rend absurde non pas l'énoncé, mais son existence (sa production). L'énonciation se marque elle-même comme absurde, comme comique. Avant de passer à l'analyse du comique de l'énonciation chez les Monty Python, il est toutefois nécessaire de faire quelques remarques sur l'énonciation cinématographique.

E) Théories de l'énonciation

L'énonciation cinématographique a été passablement étudiée depuis les années 1970, il nous semble donc superflu d'en faire ici une véritable présentation. Nous nous appuierons principalement sur les travaux de Christian Metz, et particulièrement sur son ouvrage intitulé « L'énonciation impersonnelle ou le site du film »[57]. Cela ne nous empêchera cependant pas de faire appel à d'autres auteurs lorsque cela semblera nécessaire. Quant à l'énonciation télévisuelle, nous parlerons de ses spécificités plus tard dans ce travail.

Nous reprenons les conclusions de Metz, à savoir qu'il y a dissymétrie entre les deux pôles de l'énonciation, et que l'énonciation est plutôt un processus qu'un objet[58]. Nous renonçons donc à employer une terminologie de type symétrique (énonciateur/énonciataire, ou foyer/cible), et nous contenterons des termes « énonciation » et « spectateur ».

Quant aux rapports entre énonciation et narration, nous adopterons la position suivante : comme Metz, nous considérons que l'énonciation est un phénomène plus général que la narration, et que cette dernière n'est que le nom particulier donné à l'énonciation narrative. Néanmoins, nous conserverons les notions de récit et d'histoire héritées de Genette[59], tout en distinguant récit (forcément narratif) et énoncé (pas forcément narratif) car il est possible que du non-narratif soit présent même dans un film narratif.

Il s'agit maintenant pour nous d'articuler les théories du comique et celles de l'énonciation. La dissymétrie entre les deux pôles énonciatifs nous force à reconsidérer ce que Palmer nomme la négociation du comique. En effet, puisque l'échange est impossible, la négociation n'a jamais vraiment lieu : que le spectateur rie ou non ne change strictement rien au déroulement du film. Puisque le film ne s'adapte jamais au spectateur, cela signifie que la soi-disant négociation du comique se situe entièrement dans le rapport du spectateur au film, et non dans le rapport impossible du film au spectateur. Or, la dissymétrie se retrouve aussi dans l'analyse: l'analyste étant forcément du côté du spectateur et non de l'énonciation, il est ainsi légitimé (ni plus ni moins que n'importe quel spectateur) à déterminer ce qui est comique et ce qui ne l'est pas. Nous avançons en conséquence ce premier postulat : dans le cadre de cette étude, le comique est ce que nous aurons déterminé comme tel. Il nous appartiendra ensuite de comprendre et d'expliquer le pourquoi de ces déterminations (qui pourront être contestées, mais non démenties). Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur la logique de l'absurde de Palmer, tout en faisant appel à d'autres auteurs lorsque la théorie de Palmer semblera incomplète ou insuffisante.

Nous postulons donc que la théorie de Palmer permet d'expliquer le comique. En nous appuyant sur Freud, nous chassons des traits pertinents du comique les aspects pulsionnels (sadique, lubrique, cynique ou blasphématoire) dans la mesure où ils ne font qu'ajouter une source de plaisir au comique mais ne lui sont ni nécessaire, ni suffisants. Le plaisir pris au non-sens, cependant, nous semble un trait pertinent : la double-face de sens et de non-sens présente dans certains mots d'esprit peut être rapprochée de la double-face de plausibilité et d'implausibilité caractéristique du comique selon Palmer. L'implausibilité serait alors la source du comique, et elle aurait besoin d'une certaine dose de plausibilité pour neutraliser la censure opérée par la pensée rationnelle.

---

57 METZ, Christian, L'énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
58 METZ 1991, p. 199.

Dans quelle mesure l'implausibilité peut-elle être une source de plaisir ? L'implausibilité est ce qui échappe à l'explication rationnelle causale ou empirique, et à ce titre, elle se rapproche du non-sens (elle ne peut pas faire sens causalement ou empiriquement) : nous admettrons donc qu'elle peut constituer une source de plaisir enfantin, tout comme le non-sens, de par l'économie d'une dépense de pensée (ou d'explication), dépense qui se trouve alors déchargée dans le rire. La surprise nécessaire à la *peripeteia*, quant à elle, est responsable à la fois de la décharge dans le rire (si la surprise n'avait pas lieu, une dépense préparée mentalement pour une explication ne se trouverait pas subitement disponible pour autre chose) et du contournement de la censure imposée par la pensée rationnelle (qui se trouve prise au dépourvu). La force de cette censure varie selon les individus, les cultures, les époques ; on peut donc douter de la nécessité pour le comique que l'implausibilité pèse plus lourd que la plausibilité. En effet, si l'on admet que la source du comique est le plaisir pris à l'implausibilité, le poids de la plausibilité n'a aucune importance comique, puisque sa seule fonction est de neutraliser la censure de la raison. La seule nécessité est leur co-présence[60]. Mais cette brèche dans la théorie de Palmer peut être colmatée ainsi : l'équilibre entre la plausibilité et l'implausibilité n'est pas une donnée absolue, mais une moyenne fictive et nécessaire à l'analyse (il serait curieux de définir le comique en se basant sur un spectateur qui ne rit jamais ou, à l'inverse, sur un spectateur qui rit sans arrêt). Par commodité, nous conserverons donc cette idée d'équilibre, mais sans pour autant en faire une nécessité dogmatique.

Le comique au cinéma n'est pas n'importe quel comique, cependant. Il a à sa disposition les cinq matières de l'expression cinématographique : l'image, le texte, la musique, la parole et le bruit. Il est temps de dire que nous ne nous intéresserons ici qu'au comique dans les films de narration (et particulièrement de fiction, même si la télévision nous emmènera plus loin) : la question de savoir si le comique est possible dans le cinéma non narratif sort du cadre de cette étude. Il serait cependant réducteur de vouloir définir le comique au cinéma dans une perspective essentialiste : nous avons en effet constaté qu'il est largement tributaire du regard du spectateur. C'est pourquoi, nous dirons que le comique au cinéma peut être vu comme une occurrence faisant appel à une ou plusieurs matières de l'expression, et combinant en son sein un aspect plausible et un autre implausible, apparaissant lors d'une surprise, c'est-à-dire lorsque la narration trompe une attente. Cette attente peut être constituée par ce que Palmer appelle les « discours de formation sociale », ou par la narration elle-même. En ce qui nous concerne, nous postulerons que le comique de l'énonciation ressort plutôt d'une attente construite et trompée par la narration, c'est-à-dire par l'énonciation. Certes, il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui ressort d'une attente construite par la narration ou par les discours de formation sociale, d'autant plus que le cinéma en tant qu'intertexte construit également des attentes particulières (c'est ce qui a permis l'émergence des genres). Au fond, il existe une infinité de niveaux susceptibles de construire des attentes particulières : les lois de la physique, le cinéma, un auteur, un genre, un film, une scène... Mais pour notre part, nous ne retiendrons que ceux qui nous semblent les plus pertinents pour cette étude : le cinéma, les Monty Python, et le texte (dans son ensemble et dans ses composantes : scènes, sketches, ...). Pour analyser le comique de l'énonciation, nous aurons besoin d'une fiction théorique, de la borne que constitue un cinéma en réalité introuvable : le cinéma classique. Par là, nous entendons les films narratifs de fiction qui formeraient une histoire

---

[59] L'*histoire* est le signifié ou contenu narratif, tandis que le *récit* est le signifiant, le discours, le texte narratif lui-même. cf. GENETTE 1972, p. 71-72.

[60] A l'extrême limite théorique, on pourrait même imaginer que la présence de plausibilité ne soit pas nécessaire dans le cas d'un fou dépourvu de toute pensée rationnelle. Pour autant qu'un tel homme existe.

lisse et sans aspérité au niveau des marques de leur énonciation. Peu importe qu'il s'agisse d'un film comique ou non : nous avons également besoin de ce modèle théorique en réalité inexistant qu'est le gag indépendant de son énonciation. Ce n'est qu'à partir de là que nous pouvons commencer à cerner ce que nous avons nommé « le comique de l'énonciation ».

Ce que nous considérerons comme du comique de l'énonciation, ce sera donc une occurrence particulière trompant soudainement une attente due soit à la construction énonciative du texte soit à l'habitude du « cinéma classique », et se déclinant en une double-face à la fois plausible et implausible (pour un spectateur moyen dont nous sommes en fin de compte une incarnation) qui met en jeu un aspect particulièrement saillant de l'énonciation, saillant non pas en lui-même mais du fait des usages cinématographiques (qui ont tendu à le cacher) et des discours théoriques (qui ont tendu à le révéler) qui ont précédé.

III Partie analytique : analyse du comique énonciatif chez les Monty Python

A : Au cinéma : Monty Python and the Holy Grail

Nous avons choisi d'étudier plus particulièrement le film *Monty Python and the Holy Grail* pour des raisons qu'il nous incombe d'expliquer ici. Tout d'abord, c'est un film riche en interventions de l'instance énonciative, comme nous le verrons plus tard. De plus, sa fin constitue un exemple assez extrême dans l'histoire du cinéma, une fin de non recevoir, une sorte d'avortement filmique. Avec cette fin, c'est le film en son entier qui apparaît comme un *shaggy-dog*[61] cinématographique, et il sera intéressant d'analyser comment se construisent les relations entre un tel comique qui se déroule sur le long terme et les gags proprement dits. Enfin, les autres films des Monty Python semblaient moins bien se prêter à une analyse comme celle qui est envisagée ici : *And now for something completely different* ne constitue qu'une série de sketches télévisés remis en scène pour le cinéma, *Life of Brian* est d'un comique plus « traditionnel » dans la mesure où il joue relativement peu sur l'énonciation et où une histoire se développe de manière assez autonome par rapport au comique[62], *Monty Python live at the Hollywood Bowl* n'est en somme que du « théâtre filmé », et *Monty Python's the Meaning of Life,* quoique extrêmement riche en termes d'énonciation, est un film à sketches qui se rapproche plus d'une construction télévisuelle que cinématographique. Néanmoins, nous ne manquerons pas de faire référence à ces films lorsque cela se révélera pertinent, et notamment lorsque nous tenterons de formuler des concepts propres à éclairer le comique pythonesque de l'énonciation. Pour l'heure, tournons nous vers *Monty Python and the Holy Grail* (dorénavant abrégé *Holy Grail*).

Le film se structure comme une quête (en l'occurrence, celle du Graal). Après un générique particulier, que nous analyserons bientôt, le film raconte l'histoire du Roi Arthur et de son fidèle écuyer qui cherchent à recruter des chevaliers pour le rejoindre en son château de Camelot. Après diverses aventures comiques, il finit par se retrouver entouré de chevaliers lui ayant prêté allégeance. Dieu lui apparaît alors et lui ordonne de chercher le Saint-Graal. Débute alors la quête proprement dite, qui se décline en divers épisodes (notamment le meurtre d'un historien spécialiste de l'époque arthurienne) qui sont autant de gags. Pour finir, touchant enfin au but, il se lance à l'assaut du château qui renferme le Saint-Graal. Mais l'intervention de la police, appelée suite au meurtre de l'historien, coupe net son élan ; Arthur et ses chevaliers sont arrêtés, menottés et emmenés par les policiers. L'un d'eux se dirige vers la caméra, pour la censurer, et met ainsi un terme au film.

---

[61] Le *shaggy-dog* est un type de blague qui fonctionne comme un attrape nigaud : il crée une attente qu'il déçoit par la suite. Par exemple : « Une voiture rouge traverse le Gothard et ressort verte. Pourquoi ? Parce que tunnel. » Pour Wilson (WILSON 1979), il s'agit d'une forme paradoxale de l'humour qui juxtapose l'attente d'un amusement avec une chute pas drôle ; la pauvreté de la chute contredit l'enjouement du narrateur. Wilson constate que ces blagues sont pourtant drôles par la vertu de n'être pas drôles, mais n'explique pas ce phénomène. Dans une note ajoutée en 1912 au Mot d'esprit, Freud parle des *Aufsitzer*, des « idioties à apparence spirituelle », équivalent du *shaggy-dog*. Pour lui, ceux-ci « obtiennent leur effet en éveillant l'espoir qu'il s'agit d'un mot d'esprit, de sorte qu'on s'efforce de chercher derrière le non-sens le sens caché. Mais on n'en trouve aucun, il s'agit effectivement de non-sens. Avec ce leurre, il a été un instant possible de libérer le plaisir pris au non-sens » (FREUD 1988, p.256).

[62] Il s'agit donc plutôt d'une « comédie » que d'un « film comique ».

Cette quête du Graal inachevée, censurée par une intervention anachronique rendue possible par la diégèse construite par le film, constitue donc la trame de *Holy Grail*. Nous allons maintenant nous pencher sur des « moments » du film où la question du comique de l'énonciation est particulièrement saillante. Nous pourrons ensuite analyser de manière plus vaste les relations de ces moments entre eux, et comment ils constituent le film tout en s'y référant et en en dépendant. Il y a aussi de nombreux autres gags, ne mettant pas directement en jeu l'énonciation, dans le film, mais nous ne les analyserons pas. Beaucoup de gags tiennent au cadrage, au fait que l'on ne voit pas tout au début d'une séquence, ou au montage, ou encore à la musique qui créent certaines attentes ; mais il ne s'agit pas forcément de ce que nous avons nommé « comique de l'énonciation », et nous n'en parlerons dès lors que dans certains cas. Car il faut bien, à un certain moment, délimiter ce que l'on entend par « marques de l'énonciation », ce qui comporte toujours une part d'arbitraire puisque, comme le dit Christian Metz, les marques « se trouvent là où les a mises le discours théorique »[63]. Pour éviter de considérer tout gag comme du comique énonciatif, nous avons en effet besoin de tracer une limite en deçà de laquelle le gag sera considéré comme « neutre » par rapport à son énonciation. Cette neutralité est une fiction, puisque l'énonciation est toujours présente, mais c'est une fiction théorique nécessaire pour appréhender l'énonciation, sans quoi elle échappe à l'analyse et reste collée à l'énoncé, au film.

1) Le générique

Nous n'allons pas nous étendre directement sur la fonction du générique et son rôle dans l'énonciation filmique. En effet, malgré des marques énonciatives fortes, le générique appartient au registre « classique » du cinéma : l'écrasante majorité des films est dotée d'un générique, bien que celui-ci puisse être situé au début ou à la fin du film, ou un peu des deux, ou éventuellement après une première séquence filmée (comme dans la série des *James Bond*). Le moment du film où prend place le générique n'est certes pas indifférent, et nous verrons que dans *Holy Grail,* de par la structure même du film, il ne pouvait survenir qu'au début. Néanmoins, nous admettrons que le générique en tant que tel n'est pas, ou plus, perçu par le spectateur comme une intrusion de l'instance énonciative dans l'espace du film, tant il est devenu commun. Même dans les films comiques, les génériques tendent à être d'une facture « classique », ou en tous les cas, dénués d'humour, et contenant peu d'indicateurs du genre auquel ils introduisent[64]. Chez les Monty Python, c'est toutefois différent. Dans le générique de *Holy Grail,* les différents niveaux d'énonciation ne se fondent pas en un. Nous appellerons niveau α ce niveau du générique qui correspond à la forme canonique du genre et au discours qu'il construit : présentation des différents artisans du film, de son titre, et caetera. Ce niveau α correspond à la fiction théorique du « classique », dont nous avons parlé auparavant, et il se confond en général avec l'énonciation elle-même.

Ainsi, dans *Holy Grail,* ce niveau α commence par présenter les instances de production du film : une musique sombre (composée de basses, vraisemblablement des timbales, et d'aiguës, probablement un xylophone) prend naissance comme le titre apparaît : « Monty Python and the Holy Grail ». C'est alors que se détache un second niveau d'énonciation, sous la forme d'un sous-titre en (pseudo-)suédois : « Mønti Pythøn ik den Hølie Grailen ». Nous appellerons ce second niveau d'énonciation, qui entre dans une relation particulière avec le

---

[63] METZ 1991, p.171.

niveau α, niveau β. Le générique se poursuit et dans un premier temps, le niveau β ne fait que traduire, par sous-titrage en (pseudo-)suédois, le discours du niveau α, en léger décalage temporel mais toujours dans le même plan. Puis survient la présentation des acteurs et ce schéma semble se reproduire, le niveau α consistant en l'inscription « Also also appearing »[65], le niveau β traduisant alors « Alsø alsø wik ». Mais quelques secondes après apparaît un second sous-titre, « Wi nøt trei a høliday in Sweden this yär? ». Par la (pseudo-)langue, par le statut graphique autant que structurel (le sous-titrage), cette inscription appartient toujours au niveau β. Néanmoins, il s'agit d'un changement de propos, d'une prise d'indépendance par rapport au niveau α. Le niveau β devient autonome dans son discours ; sa relation au niveau α, de complémentaire, devient flottante, voire conflictuelle. En effet, le niveau β abandonne dès lors sa « mission » de traduction (tout en gardant le même rythme d'apparition en sous-titre) pour poursuivre un discours vantant les mérites de la Suède en tant que destination de vacances ; il prend de plus en plus de place à l'écran, commençant même à raconter une histoire d'élan (« A møøse once bit my sister »). Au plan (carton) suivant, alors que le niveau α consiste en l'inscription « Costume Designer : Hazel PETHIG », le niveau β apparaît sous la forme d'un long sous-titre : « Nø realli ! She was karving her initials øn the møøse with the sharpened end of an interspace tøøthbrush given her by Svenge — her brother-in-law — an Oslo dentist and star of many Norwegian møvies : "The Høt Hands of an Oslo Dentist", "Fillings of Passion", "The Huge Mølars of Horst Nordfink"... ». C'est alors que la musique, qui s'était poursuivie jusque là (et les aiguës y prenaient toujours plus d'importance et de vigueur au fur et à mesure que le niveau β gagnait en indépendance), « meurt », et qu'un nouveau carton apparaît : « We apologise for the fault in the subtitles. Those responsible have been sacked. » Il s'agit là d'un nouveau niveau dans l'énonciation, puisqu'il vient renforcer le niveau α sans pour autant se confondre avec lui : il a une fonction de censure, de rétablissement de l'ordre, et nous l'appellerons niveau γ. Peu après son intervention, la musique reprend, le niveau α du générique aussi, de même que le discours du niveau β (toujours en sous-titres): « Mynd you, møøse bites kan be pretti nasti... ». La musique meurt une nouvelle fois et un nouveau carton attribuable au niveau γ apparaît : « We apologise again for the fault in the subtitles. Those responsible for sacking the people who have just been sacked, have been sacked. » Dès lors, une nouvelle musique commence, plus sereine, le discours du niveau α reprend, mais sans sous-titres cette fois, et tout semble rentré dans l'ordre. Cependant, à une lecture plus attentive, il apparaît que le générique de présentation contient, au milieu des données habituelles (« Lighting Cameraman : TERRY BEDFORD »), des absurdités : « Special Møøse Effects : OLAF PROT », « Møøse Trained by : YUTTE HERMSGERVØRDENBRØTBØR », « Large møøse on the left hand side of the screen in the third scene from the end, given a thorough grounding in Latin, French and "0" Level Geography by : BO BENN »... En somme, c'est comme si, par stratagème, le niveau β avait infiltré le niveau α pour pouvoir continuer à tenir son discours à l'intérieur de celui-ci. Mais le stratagème finit par être « découvert » et un nouveau carton imputable au niveau γ apparaît : « The directors of the firm hired to continue the credits after the other people had been sacked, wish it to be known that they have just been sacked. The credits have been completed in an entirely different style at great expense and at the last minute. » Une nouvelle musique débute alors, de type mexicaine, le

[64] de MOURGUES 1997.

[65] Ce qui est déjà une forme de rupture du régime classique du générique, puisque le redoublement de *also* brise en quelque sorte la neutralité du discours en cassant le côté lisse de la présentation. Néanmoins, pour la commodité de l'analyse, nous maintiendrons un statut de neutralité à ce discours du niveau α, ce qui se justifie non en essence, mais par la relation que les différents niveaux entretiennent entre eux.

fond de l'écran (qui jusqu'à présent était noir) devient clignotant, alternativement jaune et rouge, et les données de production mêlent informations réelles et informations absurdes : « Directed by : 40 SPECIALLY TRAINED ECUADORIAN MOUNTAIN LLAMAS, 6 VENEZUELAN RED LLAMAS, 142 MEXICAN WHOOPING LLAMAS, 14 NORTH CHILEAN GUANACOS (CLOSELY RELATED TO THE LLAMA), REG LLAMA OF BRIXTON, 76000 BATTERY LLAMAS FROM "LLAMA-FRESH" FARMS LTD. NEAR PARAGUAY and TERRY GILLIAM & TERRY JONES ». Il semblerait ici que ce discours appartienne à la fois aux niveaux α et β, ou alors qu'il s'agisse d'un nouveau niveau de l'énonciation. Mais il nous semble inutile de véritablement le considérer comme un nouveau niveau : il n'entre pas en relation avec les autres (il en est simplement dérivé) ; aussi l'appellerons nous niveau α'. Suite à ce générique « latino-américain » apparaît un dernier carton, à nouveau sur fond noir, et avec un autre type de musique, plus proche d'une ambiance moyenâgeuse : « ENGLAND, 932 A. D. ». Qu'il s'agisse du retour du niveau α, ou de l'établissement du niveau α' en tant que (nouveau) niveau α, cela semble difficile à trancher. Mais quoi qu'il en soit, ce carton a tout de même un autre statut que le reste du générique : il n'apprend rien sur la production du film, sa fonction est plutôt de préparer l'entrée du spectateur dans l'univers diégétique. En effet, le film proprement dit débute juste après.

Ainsi donc, nous avons isolé trois niveaux d'énonciation dans le générique. Il faut encore préciser que nous avons besoin d'un quatrième niveau d'énonciation pour notre analyse, celui qui englobe tous les autres niveaux (ceux que nous avons isolés et tous ceux que nous pourrions isoler), c'est-à-dire le niveau dernier de l'énonciation sans lequel il n'y aurait pas de film : nous l'appellerons le niveau ω. Quelles relations ces différents niveaux entretiennent-ils entre eux ? Il est apparu que le niveau α tenait un discours en quelque sorte premier[66], qui tient sa légitimité d'un code qui lui est extérieur, celui du générique de cinéma en général. D'ordinaire, le générique est le seul moment, dans un film de fiction, qui soit entièrement hors-diégèse, et qui tienne un discours qui se veut « vrai ». Le niveau β semble d'abord être soumis au niveau α dans une relation de redoublement du discours, ici par le biais de la traduction ; la liberté prise par le niveau β quant à la pertinence d'une traduction en suédois et quant à la grammaire de ce soi-disant suédois indique cependant déjà une certaine indépendance et autonomie par rapport au niveau α. Ce redoublement inutile est donc la première modalité des relations entre le niveau β et le niveau α. La seconde va consister en l'affranchissement du niveau β de sa « mission » de traduction, déjà douteuse, mais qui seule fondait sa légitimité. Dès lors, les relations entre le niveau α et le niveau β seront de simple contiguïté : deux discours simultanés qui n'ont pas de rapport l'un avec l'autre. Le décalage est d'autant plus fort que le niveau β entame un récit, s'ouvre à la narration, tandis que le niveau α tient un discours non-narratif. L'arrivée du niveau γ, qui entre en rapport d'adjuvant[67] au niveau α et d'opposant au niveau β, va impliquer un redéploiement des relations entre α et β. Dans un premier temps, leurs relations disparaissent puisque β est supprimé (et γ également, puisque il ne peut exister sans β, sa seule fonction étant de le réprimer). Les niveaux α et ω se confondent à nouveau. Mais ensuite, le niveau β va pénétrer le niveau α et se déployer à l'intérieur de lui, dans une relation que nous nommerons de *corruption* : le niveau αβ remplace alors à la fois le niveau α et le niveau β. Le niveau γ finit par intervenir ; ce faisant il met un terme aux discours du

[66] Premier en ce qui concerne notre analyse ; mais il s'agit en réalité d'un redoublement, puisque tout générique est déjà un métadiscours.
[67] Nous ne nous basons pas ici expressément sur les travaux de Greimas, les termes que nous utilisons pourront donc être contestés ultérieurement.

niveau β et du niveau α (qui, corrompu, est inséparable du niveau β); ce qui permet l'émergence d'un nouveau discours, celui du niveau dérivé α'. Ce dernier, qui intègre des éléments du niveau α et β sans pour autant être menacé de censure par le niveau γ, gagne alors une légitimité (déléguée par le niveau ω) qui lui permet de tenir lieu de nouveau niveau α. Et les tiroirs de cette alchimie énonciative étant refermés, le film proprement dit peut commencer.

En quoi ces relations de différents niveaux énonciatifs sont-elles comiques ? Dans la mesure où elles consistent en surprises (première surprise : le fait qu'il y ait une traduction en suédois ; deuxième surprise : le fait que ce discours traducteur prenne son autonomie ; et ainsi de suite). Mais la surprise ne suffit pas au comique. Un second élément de réponse semble être la personnification de ces instances particulièrement vagues que sont les niveaux énonciatifs : ainsi, le niveau β parle de sa soeur, s'adresse directement au niveau γ comme à une personne (« Mynd you »). Cela se rapproche du « vivant plaqué sur du mécanique », pour inverser la formule de Bergson. Et puis chacun des niveaux énonciatifs construit « son » spectateur[68] : ainsi, le niveau α construit un spectateur de cinéma « classique », le niveau β court-circuite le film pour s'adresser directement au spectateur, ce qui crée une complicité avec lui, complicité qui pourra se faire contre le niveau α ou γ. Le niveau γ établit un rapport « officiel » avec le spectateur, à la fois distant et poli, plus direct qu'α mais moins que β□; il est l'émanation ou la délégation d'une responsabilité vis-à-vis du spectateur. Or, de par l'existence du niveau ω, ces trois spectateurs forment une seule et même personne ; ce schisme, qui permet peut-être une économie de dépense d'investissement ou d'attention, peut provoquer le rire[69]. Mais c'est probablement dans les relations entre les niveaux énonciatifs que réside la logique du comique de l'énonciation. Redoublement inutile du discours α par le discours β, irruption d'un discours β « gratuit » par rapport au niveau α, censure du discours β par le discours γ, corruption du discours α par le niveau β, démasquage de ce discours corrompu par le niveau γ, apparition d'un discours mixte et dérivé, absurde mais légitimé. Nous pouvons distinguer ici six types de relations entre niveaux énonciatifs : le redoublement inutile, l'irruption gratuite, la censure, la corruption, le démasquage, et la légitimation de l'absurde (qui est un retour à l'ordre). Avant de tenter d'appliquer le modèle de la logique de l'absurde à ces types de relations, nous allons d'abord étendre notre analyse à d'autres moments du film afin de vérifier la pertinence de ces distinctions.

2) Chevaux et noix de coco

Etudions maintenant une autre occurrence comique du film : le remplacement des chevaux par des noix de coco. Pour des raisons de budget autant que de gag ou d'esthétique, *Holy Grail* ne comporte pas de chevaux[70]. Ainsi, le premier plan du film, juste après le générique, s'ouvre sur une morne plaine et l'on entend un bruit de sabots ; peu après, on voit apparaître un chevalier (Arthur) à pied, qui fait semblant de galoper, suivi par son écuyer qui

---

[68] Nous interprétons à notre manière les travaux d'Umberto Eco et d'Elias Casetti (ECO 1985, CASETTI 1990) sur la figure du lecteur ou du spectateur « créée » par l'énonciation.
[69] En se basant sur Freud, on pourrait en effet considérer que le plaisir comique provient d'une dépense d'attention portée au niveau α, qui est ensuite rendue inutile par suite de l'intervention du niveau β et se décharge dans le rire, rire renforcé par l'intervention du niveau γ qui évite au spectateur d'opérer lui-même une censure rationnelle sur le niveau β.
[70] A une exception près, dont nous parlerons plus tard.

frappe deux moitiés de noix de coco l'une contre l'autre, produisant ainsi un bruit semblable aux sabots. Ils arrivent au pied d'un château, Arthur imite l'arrêt du cheval et s'adresse aux gardes : « We have ridden the length and breadth of the land... ». Du haut des remparts, un garde répond alors : « Ridden on a horse ? You're using coconuts ! ». S'ensuit alors une discussion sur le fait qu'il est étrange de trouver des noix de cocos en Grande-Bretagne, qu'elles ont peut-être été apportées par des hirondelles...

De quelle manière fonctionne ce gag ? D'abord par un effet de surprise ; on entend un bruit ressemblant fort à un bruit de sabots, on regarde un film censé se passer au temps de la Quête du Graal, on s'attend alors à voir un cavalier ; mais cette attente est déçue, Arthur chevauche mais avec des noix de coco. Pour utiliser le modèle de la logique de l'absurde, l'énonciation construit une attente (l'apparition d'un cavalier), puis fait survenir une *peripeteia* (l'apparition d'Arthur qui fait semblant de chevaucher) constituée de deux faces contradictoires, l'une implausible (il ne chevauche pas, son écuyer frappe simplement des moitiés de noix de coco), l'autre plausible (il chevauche, du moins il fait semblant), le premier pesant plus lourd (dans la mesure où être sur un cheval est un trait plus pertinent du verbe « chevaucher » que faire les gestes d'un cavalier). Voici donc la logique du gag, mais il est évident que le gag n'est pas épuisé de cette manière ; le comique tient certainement aussi au jeu de Graham Chapman (Arthur) dans sa manière d'imiter le galop, par exemple. Il s'agit alors de comique au sens où Freud l'entend, c'est-à-dire d'une comparaison entre la dépense que fait Arthur pour avancer et celle que ferait le spectateur. La différence (grande dépense d'énergie pour Arthur, petite pour le spectateur) qui en résulte déclenche le rire. Mais ce qui nous intéresse est le comique de l'énonciation.

Ce gag chevaux/noix de coco va connaître bien des variantes au cours du film. Ainsi, dans la scène que nous avons décrite, Arthur a parfaitement l'air de croire qu'il est sur un cheval. On peut se demander si l'équation coco=cheval est établie pour le film tout entier ; elle l'est dans une certaine mesure, puisque par la suite tous les chevaliers de la table ronde font semblant de galoper au son d'une noix de coco, et que personne n'y trouve rien à redire : ils utilisent même à plusieurs reprises le terme « *ride* » (chevaucher). Au bout d'un moment, cet acte tient lieu de galop dans le cadre de cette fiction-ci, et le spectateur n'a plus qu'à l'accepter (tout comme il accepte que Graham Chapman tienne lieu d'Arthur, ou que les deux dimensions de l'écran tiennent lieu de trois). Cela devient d'autant plus acceptable d'une part parce que le jeu des acteurs (en ce qui concerne cet acte) est tout à fait sérieux, et d'autre part que l'esthétique moyenâgeuse du film, boueuse et en éclairage naturel, est très crédible[71]. Le galop-coco est tout à fait ridicule mais néanmoins crédible, ce qui rend la chose plus drôle que si elle était dénoncée à chaque fois, comme le dit Michael Palin.[72] De là, l'acte perd alors son statut de gag (tout en restant comique au sens freudien) et devient un signifiant (/faire semblant de chevaucher/ signifie « chevaucher »). Cependant, cette équation coco=cheval n'est pas totalement acceptée dans le film : ainsi, au château du début, elle est dénoncée par les gardes (« You've got two empty halves of coconuts and you're banging them together »). La reconnaissance par Arthur des noix de coco (« We found them ») revient en quelque sorte à nier être à cheval et à avouer être dans le jeu. Ainsi, d'entrée, le statut du personnage principal est

[71] *Holy Grail* a d'ailleurs souvent été considéré comme un bon film sur le Moyen-Age, sur le plan esthétique, par les critiques de l'époque.

[72] « I always felt that if you were going to have coconuts instead of horses, what one had to do was keep this conceit going throughout ; there was no point in giggling about it. You had to be absolutely serious, so whenever you saw someone doing that [*pantomimes prancing-about behavior*] they were on horseback and everybody was very serious about it. It's a *ridiculous* thing to do, but then again beautifully played by John and Graham ; you absolutely believed that *they* believed that they were on horses. That was much funnier than giggling about it, saying, "Yeah, they're not *really.*" That went throughout that joke, and it was much the stronger for it. » MORGAN 1999, p.148.

légèrement ambigu : s'il avoue qu'il joue, c'est qu'il n'est pas ce qu'il joue. Par ailleurs, un autre élément vient perturber l'équation coco=cheval : lors de la scène du meurtre de l'historien apparaît brièvement, et pour la seule fois du film, un véritable cavalier. Une énonciation qui décide par convention de fixer le signifiant /faire semblant de galoper et frapper des noix de coco/ au signifié « chevaucher » perd de sa crédibilité si elle rétablit aussi le signifiant /chevaucher/ pour le signifié « chevaucher ». Ou du moins fait perdre de la crédibilité à son premier signifiant. Enfin, la noix de coco est aussi là pour elle-même : ainsi, dans la scène de la sorcière, on voit tout d'abord brièvement Sir Bedevere faire une expérience en ayant attaché une noix de coco à une hirondelle. Coco=coco, cheval=cheval, ces deux nouvelles équations mettent à mal l'équivalence coco=cheval ; mais elles ne la détruisent pas, puisque d'une part elles sont assez anecdotiques (toutes deux n'apparaissent qu'une fois), et que, d'autre part, l'équation première est renforcée par la présence, aux côtés d'Arthur, de chevaliers de la Table Ronde faisant aussi semblant de chevaucher au son d'une noix de coco.

Cette équation coco=cheval, centrale dans presque tout le film, passe donc par plusieurs « menaces » sans pour autant être jamais anéantie. De gag incongru (au début), elle devient tout à fait acceptée (lorsque les autres chevaliers font de même), puis rappelée à son ridicule (quand un vrai cheval apparaît), puis définitivement acceptée sans pour autant se départir d'un léger reste comique (le gestuel). La voix du narrateur[73] accepte d'ailleurs l'équation : peu après le sauvetage de Galahad par Lancelot, on l'entend dire : « Only Bedevere and King Arthur himself, riding day and night, had made any progress ». Cette équation, qui dure tout au long du film tout en changeant légèrement de statut, est à la fois un comique de geste, un comique de l'incongruité[74] et un comique de l'énonciation : en effet, selon les moments, l'énonciation semble dire au spectateur « Crois à cette représentation, c'est un cheval » et à d'autres « N'y crois pas, c'est une noix de coco ». Mais l'un ne l'emporte jamais sur l'autre. L'énonciation semble se dédoubler de manière schizophrénique, d'un côté proposant un masque (une noix de coco pour un cheval), de l'autre démasquant (coco=coco, cheval =cheval, coco≠cheval) ; mais le masque ne tombe pas tout à fait, puisque le niveau ω lui permet de revenir (sans pour autant l'asseoir mieux), et cette dynamique énonciative (masquage/démasquage) se poursuit tout au long du film (tout en démasquant moins souvent, car l'image le fait déjà). Enfin, cette absence de chevaux fait écho aux élans et lamas du générique (annoncés mais absents également).

3) Le livre du film

Plus tard apparaît un plan qui semble étranger à la diégèse : celui d'un livre sur lequel est inscrit « The Book of the Film ». Sur une musique épique, un narrateur en voix off résume la jonction des autres chevaliers à Arthur, ainsi que leurs exploits antécédents. A l'écran, une main tourne les pages du livre, constitué à la fois d'écrit et de photographies. En dépit d'une certaine absurdité dans ce qui est narré, cet épisode fait tout de même partie du récit : c'est une séquence de lien. Finalement, tandis que la main continue à tourner les pages du livre, le narrateur, suite à la présentation des chevaliers, présente également « Sir Not-appearing in this film », en

[73] Un délégué énonciatif dont nous reparlerons plus tard.
[74] C'est-à-dire, en nous basant sur Schopenhauer, un comique qui subsume un objet (la noix de coco) sous un concept (chevaucher) possédant insuffisamment de liens avec lui (le seul lien étant le bruit).

regard de quoi le livre présente une photo de bébé dans un heaume. La main qui tourne les pages, une main plutôt féminine, se fait alors agresser par une grosse patte poilue. Et le récit proprement filmique reprend.

Cette séquence est proche d'un carton explicatif ou narratif, dont la fonction est de se substituer à la représentation de l'action décrite dans le but de clarifier ou de faire avancer plus vite l'histoire. Une partie du comique tient à ce qui est dit (les faux exploits de Sir Robin le lâche), mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Le film présente un livre qui présente le film : par ce biais, le film se trouve redoublé, mais à travers un niveau d'énonciation intermédiaire et hybride (livre + narrateur). L'énonciation se montre dans sa structure feuilletée. La prolifération des instances intermédiaires entre l'histoire et l'énonciation dernière (ω) frappe, cependant : nous avons ici tout d'abord le film proprement dit (niveau α, qui ne s'interrompt pas même si le récit change de mode), mais aussi un livre de ce film (pour être plus exact, le film dont parle le livre est un infra-niveau α), un narrateur, et une main qui tourne les pages. Tout ceci n'est pas comique. Mais le moment comique est celui de l'irruption d'une patte poilue qui agresse la main : cet événement est inattendu dans la mesure où les résumés, les cartons, sont dénués de péripéties internes dans le code « classique » du cinéma. Il est comique d'une part à cause de son lien avec l'agression (qui peut apporter un supplément de plaisir au comique, comme nous l'avons vu avec Freud, mais sans être la condition du comique), mais surtout du fait d'une ambiguïté énonciative : c'est l'énonciation qui institue le carton, qui ouvre un tel espace dans le film, c'est elle qui fait intervenir une main délicate pour tourner les pages ; mais c'est aussi elle qui fait survenir l'agression de cette même main par une patte poilue. Ainsi, dans *Holy Grail*, le générique, le carton, lieux supposés hors de la diégèse, lieux « neutres » dans le cinéma classique (il ne s'y passe rien), sont ici ré-incorporés, démasqués et déconstruits dans leur soi-disante extériorité. Comme dans le burlesque[75], aucun espace n'échappe à la violence du comique.

Le « Book of the film » réapparaît plus tard pour faire transition entre les aventures de Galahad et la suite de l'histoire. Un narrateur prend momentanément le relais pour revenir à Arthur, et c'est alors que la patte poilue tourne une page du livre pour arriver à la suivante, sur laquelle est écrit : « Scene 24 ». Nous reviendrons à la « Scene 24 » plus tard, pour le moment ce qui nous intéresse est ce retour du livre du film. Il n'y a rien de comique proprement dit dans cette séquence, mais elle confirme la disparition de la main, tout en faisant rentrer les choses dans l'ordre : la patte a repris la tâche abandonnée par la main, celle de tourner les pages. Comme nous l'avions déjà vu dans le générique à propos du niveau α', l'énonciation semble intégrer ses écarts (irruptions, censures) pour poursuivre le récit, même si cette nouvelle donne est relativement absurde. On assiste donc encore à une forme de légitimation de l'absurde.

4) Camelot

Dans une séquence suivante, les chevaliers arrivent au pied du château de Camelot. Une musique solennelle se fait entendre, et tour à tour les chevaliers s'écrient, émerveillés : « Camelot ! ». Suit un plan sur l'écuyer d'Arthur qui déclare : « It's only a model. » Les chevaliers le font promptement taire (« Chtt ! ») et

[75] Pour Fabrice Revault D'Allonnes, la nouveauté du comique burlesque consiste en ceci : le gag peut survenir à tout moment du plan et n'importe où dans l'image, imprévisible ; il peut être différé dans le temps ou décalé dans l'espace ; il peut être annoncé puis annulé. Le gag menace alors non seulement l'homme burlesque mais le film burlesque. Rien n'est sûr, tout est destabilisé, jusqu'au fonctionnement même du film. Tout corps présent dans le film est affecté, mais en plus les gags menacent ou affectent le corps du film-même. (REVAULT D'ALLONNES 1997)

Arthur les enjoint à se rendre au château (« Let us ride to... Camelot ! »). Les plans suivants consistent alors en une petite séquence musicale, à l'intérieur du château, où l'on voit nombre de chevaliers (des autres) danser, chanter et se comporter de manière un peu grotesque. Un plan fait retour sur Arthur et ses chevaliers au pied du château, et Arthur déclare : « No, on second thought, let's not go to Camelot. It is a silly place ».

Ici, nous avons d'abord à faire à une dénonciation de Camelot comme décor. L'énonciation présente un château, et déclare (par l'intermédiaire des personnages, mais aussi par l'image et la musique) qu'il s'agit de Camelot (pour la diégèse du film) ; mais l'un des personnages dénonce cet état de fait en révélant que ce château n'est qu'une maquette. Il est aussitôt censuré par les chevaliers mais trop tard d'une certaine manière : ces derniers ont à nouveau été contraints d'admettre à moitié qu'ils jouent, comme Arthur pour les noix de coco. L'énonciation se montre quelque peu schizophrénique : d'un côté, elle construit (tant bien que mal) une diégèse (la Grande-Bretagne au Moyen-Age) et un récit (la quête du Graal), établissant une sorte de pacte avec le spectateur (la cohérence fictionnelle comme tenant-lieu de réel), et d'un autre côté, elle se dénonce comme film, comme décor, comme leurre. Ce jeu sur la croyance menace alors la diégèse et le récit ; mais il ne le menace qu'en apparence, puisque d'une part dénonciation et récit sont tous deux soumis à la même énonciation, et que d'autre part le spectateur n'est jamais complètement dupe (il ne croit pas que le château qu'il voit à l'écran soit *réellement* Camelot). Ce procédé de dénonciation a été souvent utilisé dans des tentatives de déconstruction cinématographique, nous nous attacherons à ce fait plus tard dans notre travail. Cependant, pourquoi cette dénonciation est-elle comique ici ? Cela tient au fait qu'elle est aussitôt censurée par les autres personnages : l'énonciation, en instituant cette censure, fait « comme si » la dénonciation avait réellement le pouvoir de briser ce qu'elle dénonce. Ce qu'elle n'a pas, bien entendu, puisque la dénonciation est elle aussi instituée par l'énonciation (une véritable dénonciation ne peut se faire qu'en dehors de l'énonciation). Néanmoins, tous les personnages, y compris le dénonciateur, font mine de croire à cette menace. L'effet comique tient aussi au fait qu'un des personnages semble se désolidariser des autres personnages pour entrer dans une complicité plus grande à la fois avec l'énonciation et avec le spectateur. Il s'affiche comme le délégué de la vérité (dans son discours, qui s'oppose au discours fictionnel) ; il vole la vedette à la vedette, c'est-à-dire à l'énoncé, aux personnages, au récit. Mais il est aussitôt réprimé, par les autres personnages (« chtt ! »), donc aussi par l'énonciation, qui ne le soutient pas plus longuement (tout de suite après cette interruption, le château redevient Camelot). C'est ce double mouvement irruption-censure (feuilletage de l'énonciation en trois entités contradictoires, α, β et γ, mais qui sont pourtant chapeautées et déterminées par ω) qui fonde ici le comique. La simple dénonciation n'aurait rien eu de drôle.

La séquence musicale est comique en elle-même (un comique gestuel), mais ce n'est pas cela qui nous intéresse ici. Elle est aussi comique de par son insertion : le montage la place entre deux plans similaires, un premier où Arthur dit « Allons à Camelot » et un second où il déclare « N'allons pas à Camelot, tout compte fait ». C'est cette volte-face, qui ne peut s'expliquer que par ce qu'il y a entre ces deux moments, qui est comique. La séquence musicale n'est pas censée être vue par Arthur, elle n'a rien d'un plan subjectif, elle est présentée au spectateur comme une « insertion libre » de la part de l'énonciation ; néanmoins, Arthur réagit comme s'il l'avait vue aussi. C'est de ce décalage (qui bouscule la logique du voir/savoir, du point de vue[76]) que vient le comique. Un décalage purement énonciatif : la séquence musicale, insérée par l'énonciation comme point

[76] cf. GARDIES 1993, p.99.

de vue « objectif », se révèle avoir aussi été le point de vue d'Arthur, puisqu'elle le fait changer d'avis. C'eut été tout différent si Arthur était entré dans le château de Camelot et avait vu cette séquence là-bas (soit dans le même plan, soit en plan dit « subjectif ») ; mais ce n'est pas le cas. L'équivalence de statut qui naît entre Arthur et le spectateur (ils voient les mêmes choses, sans pour autant que cela soit codé comme un plan subjectif) perturbe les positions dans l'énonciation. L'énoncé (Arthur) est momentanément confondu avec le spectateur lorsque l'énonciation propose un autre énoncé (la séquence musicale). Le retour d'Arthur dans l'énoncé (sa place assignée par le niveau α de l'énonciation) déclenche alors le comique en révélant la place que l'énonciation (à son niveau ω) venait de lui assigner (celle de spectateur). Il s'agit donc là d'une irruption d'un énoncé second dans l'énoncé premier, mais qui, puisqu'elle n'est pas censurée et est même avalisée par le niveau α, modifie momentanément les positions respectives d'Arthur et du spectateur et les démasque comme telles (peut-être que le spectateur prend aussi plaisir à la surprise de ne pas être seul spectateur, à voir le « il » rétrograder en « tu »). En somme, il s'agit de l'irruption d'un énoncé qui n'appartient ni tout à fait à α ni tout à fait à β (car il est soutenu entièrement par ω). L'énonciation semble se détacher de son niveau α et le modifier, non pas à l'intérieur de lui-même, mais par le bais d'un énoncé second. Nous appellerons (provisoirement, car ce cas semble particulièrement obscur) cette nouvelle modalité de relations entre niveaux d'énonciation (ici, entre ω et α) une *insertion*.

5) L'Historien

Juste après la séquence de l'assaut manqué sur le Château Loimbard, une courte séquence montre un *clap* (« 306/8 - Monty Python Holy Grail »), et une voix off annonce : « History at school, take 8. Action ! ». Un vieil homme, face à la caméra, est présenté par un sous-titre[77] comme « A Famous Historian ». Après un bref moment d'attente, il commence à parler, racontant qu'après cet assaut, Arthur et ses chevaliers décidèrent de se séparer pour poursuivre la quête individuellement. Pendant qu'il parle, la caméra effectue un zoom arrière. Un bruit de galop se fait entendre et un cavalier surgit alors brutalement du hors-champ, égorge l'historien, puis poursuit sa route. Une femme choquée entre alors dans le champ et court vers l'historien.

Cette brève séquence consiste en un travail de déconstruction somme toute assez banal : montrer le dispositif, par le biais du *clap* et de la voix du metteur en scène (« Action ! »). Et cela n'a rien de comique. Mais le comique vient de la mort de l'historien. Cet historien est à la fois un narrateur, donc un délégué de l'énonciation, et un personnage, soumis à la violence du film (à la narration qui le dépasse, celle de l'énonciation elle-même). Sa présence anachronique par rapport à la diégèse construite jusque-là fait, dans un premier temps, glisser le film dans un genre pseudo-documentaire. Mais sa mort le fait rattraper par une narration plus vaste, celle de ce film de fiction qu'est *Holy Grail*. Nous avons là une série de paradoxes : 1) un historien délégué par l'énonciation et tué par elle ; 2) un historien, supposé être contemporain du spectateur, hors de l'histoire qu'il raconte ou étudie, et pourtant à l'intérieur de celle-ci ; 3) enfin, une interruption du récit proprement filmique par un récit verbal (mais filmique néanmoins), contre lequel le récit proprement filmique revient faire violence pour reprendre sa place. Essayons d'exprimer ces paradoxes selon la logique de l'absurde : dans le premier, nous

avons une situation donnée (un historien qui parle), une *peripeteia* survient (sa mort), à la fois plausible (l'énonciation ne veut pas de l'historien-narrateur, puisqu'il est tué) et implausible (l'énonciation veut l'historien-narrateur, puisqu'il est apparu à l'écran), ce dernier syllogisme étant plus fort. Dans le second, pour la même *peripeteia*, nous avons un syllogisme plausible (l'historien appartient à la diégèse, puisqu'on le voit à l'écran et qu'il est effectivement tué par un chevalier), et un autre implausible (l'historien n'appartient pas à la diégèse, puisque sa condition d'historien le situe forcément en dehors de l'histoire qu'il raconte/étudie et dont il n'est pas contemporain), ce dernier étant plus fort. Dans le troisième paradoxe, nous avons un syllogisme plausible (le récit filmique reprend ses droits contre le récit verbal, puisque le narrateur-historien est tué par un chevalier), et un autre implausible (le récit filmique ne reprend pas ses droits contre le récit verbal, puisque le meurtre de l'historien par le chevalier fait aussi partie du récit filmique, mais à un autre niveau). Ces trois paradoxes constituent un même gag, jouant à la fois sur l'énonciation (la délégation), la diégèse et le récit.

Cet épisode est ensuite inclut désormais dans le récit et l'histoire (la diégèse se déplace de l'Angleterre médiévale à un monde hybride), il est en quelque sorte légitimé : dès lors, le film se construit comme un récit en montage alterné entre, d'une part, la quête des chevaliers et, d'autre part, l'enquête de la police sur le meurtre de l'historien (même si cette dernière n'est représentée que par quelques rares plans brefs et muets). Cela va même précipiter la fin du film.

6) La Scène 24

Comme nous l'avons vu plus haut, dans la seconde apparition du « Book of the film », la scène 24 est annoncée sur une des pages. Un narrateur raconte alors « Meanwhile, King Arthur and Sir Bedevere, not more than a swallow's flight away... ». Le plan suivant n'est plus une page du livre, mais un paysage désolé. Le narrateur poursuit : « Oh, that's an unladen swallow's flight, obviously. I mean, they were more than two laden swallow's flight away – four, really, if they had a coconut... ». Un plan de soldats grognant est alors brièvement inséré. Le film revient ensuite au plan du paysage désolé et le narrateur, interrompu, reprend son discours : « Oh, anyway, on to scene 24, which is a smashing scene with some lovely acting, in which Arthur discovers a vital clue, in which there aren't any swallows, although I think you can hear a starling -oolp! ... ». Suit alors un bruit off de violence, qui réduit le narrateur au silence. La scène 24, avec Arthur, Bedevere et un vieillard peut alors véritablement débuter dans ce paysage désolé.

Ici, nous avons une impressionnante quantité de décalages énonciatifs. Au premier niveau (niveau α), nous avons la scène 24, avec Arthur et Bedevere et le vieillard[78], c'est-à-dire le récit filmique proprement dit. Mais cette scène est nommée comme telle (« scene 24 ») dès le « Book of the film », ce qui renvoie au découpage du film en séquences selon un script. C'est déjà de une marque de l'énonciation (montrer le découpage, la construction), mais pas encore du comique, aussi nous ne nous en occuperons pas. Et puisque elle est immédiatement acceptée (il n'y a pas de conflit dans l'énoncé à propos du dévoilement de la « scene 24 »), nous

[77] En anglais, *caption*. Il ne s'agit pas exactement d'un sous titre puisque le *caption* englobe toute forme d'écrit appliqué à l'image, y compris les intertitres (mais à l'exception du profilmique).
[78] Qui sera, lui, plus tard nommé « The Old Man from scene 24 » par Arthur (dans la scène du Bridge of Death).

pouvons la considérer comme relevant du niveau α. Un autre niveau (niveau β) de l'énonciation consiste en le narrateur ; jusqu'alors, il était apparu peu ou prou comme redoublant ce qui est dit dans le « Book of the film », mais ici il acquière une certaine autonomie. Un troisième niveau de l'énonciation (niveau γ) est constitué par une instance de censure : les soldats qui braillent d'une part, et l'intervention musclée en bruit off d'autre part. Il est impossible de dire s'il s'agit véritablement du même niveau d'énonciation dans les deux cas, mais leur fonction étant similaire, nous les regroupons ici. Enfin, nous avons pour finir un quatrième niveau d'énonciation (niveau ω), celui de l'énonciation dernière, qui chapeaute tout le film.

Comment fonctionnent les relations entre ces différents niveaux ? La mission du narrateur est de faire le lien entre le livre du film et la scène 24, de ramener au récit proprement filmique en quelque sorte. Mais piégé par le niveau ω, il commente le travail de montage: il avait prévu d'enchaîner par la phrase « A un vol d'hirondelle de là », mais constatant le décalage entre les deux images montées, il corrige : « Euh, à un sacré vol d'hirondelle de là ». Il s'autorise ensuite une digression sur les hirondelles (ce qui est une autoréférence du film et renvoie à la toute première séquence du film après le générique), rompant ainsi avec sa mission de strict enchaînement : il s'affiche alors comme un niveau β qui fait irruption dans le niveau α. Il est alors ramené une première fois à l'ordre par le niveau γ (les chevaliers braillant), puis détruit par celui-ci (les bruits off) à cause de sa persévérance digressive. Le niveau α peut alors reprendre tous ses droits. En somme, le niveau β, sensé assurer la transition vers le niveau α, l'empêche d'advenir en occupant l'espace de l'énoncé, du moins l'espace sonore (puisqu'on peut inférer que le paysage désolé appartient déjà au niveau α). Il s'agit donc d'une irruption. Le niveau α ne peut se défendre contre une telle irruption sans devenir à l'instant autre chose que lui-même; les interventions successives qui prennent la forme de la censure sont donc imputable à un troisième niveau d'énonciation (γ), et permettent le retour au niveau α. Nous pouvons constater que cette structure de relations est assez similaire à celle que nous avons analysée dans le générique ; mais la résolution du conflit est différente : ici, le niveau β est définitivement censuré, il ne fonde pas l'apparition d'un niveau α', dérivé. Un autre élément apparent ici est la soumission du niveau β au niveau ω : il en fait partie (il ne pourra jamais faire irruption contre le niveau ω), tout en étant doté de moins de pouvoir (il est une instance déléguée, s'il est surpris par le montage, c'est dû à ω). Le comique vient à la fois de la personnification des niveaux et du jeu des différents niveaux entre eux (qui constitue l'absurde) : le niveau β appartenant au niveau ω mais surpris par lui (alors qu'une réelle surprise est impossible puisque l'énonciation, même déclinée en niveaux, ne peut pas être surprise par son énoncé), niveau β empêchant l'arrivée du niveau α (alors que tous deux appartiennent au niveau ω, et donc que rien n'est réellement empêché, rien ne fait réellement irruption dans l'énoncé sans que l'énonciation ne le veuille), le niveau γ censurant le niveau β (alors qu'une véritable censure est impossible à montrer dans l'énoncé, puisqu'elle ne peut se produire qu'hors-film). La personnification, nécessaire au comique selon Bergson[79], est ici assurée d'une part par les relations « humaines » qu'entretiennent les niveaux entre eux (prendre la parole, garder la parole, couper la parole), d'autre part par des procédés de personnification des sub-niveaux d'énonciation par le niveau ω (le narrateur parle en « je », les soldats censurant sont représentés en image).

[79] Le comique est du mécanique plaqué sur du vivant, ou alors du vivant plaqué sur du mécanique.

7) Swamp Castle

Une autre séquence met en jeu du comique de l'énonciation. Dans le château de « Swamp Castle », le roi parle à son fils de mariage et de succession. Mais le fils ne veut rien entendre et préférerait chanter : « I'd rather... sing... » débute-t-il, s'apprêtant à chanter alors qu'une musique off prend naissance. Le roi réagit alors vivement, se tourne vers la caméra et ordonne « Stop that ! ». La musique cesse alors. Ce petit jeu se poursuit à trois reprises (le fils s'apprête à chanter, la musique commence, et le père intervient pour la faire cesser). A la quatrième tentative, après l'arrivée de Lancelot, le fils finit même par gagner, dans la mesure où la musique persiste malgré la tentative de censure du père. Mais il n'apparaîtra jamais chantant à l'image, la séquence étant coupée avant (alors que la foule en ronde chantonne « He's going to sing ! »).

Cette séquence met en jeu deux personnages, l'un qui tente une irruption chantante paraissant soutenue par l'énonciation, l'autre qui censure cette irruption chantante, et à qui finalement l'énonciation donne raison. Au-delà de l'opposition entre le père et le fils, le comique vient ici du fait que la censure de la musique par le père est à la fois plausible (il a une autorité, en tant que roi) et implausible (il n'a aucune autorité, en tant que personnage dépendant de l'énonciation), tout en étant plus implausible que plausible (puisque la musique vient d'un lieu hors du pouvoir diégétique du roi). L'irruption semble être le fait du fils et la censure du père, mais en réalité l'irruption et la censure sont opérées toutes deux au niveau dernier de l'énonciation (ω), qui délègue à ses personnages un simulacre de pouvoir irruptif ou censurant, tout en faisant mine d'y être soumis (la musique commence quand le fils veut chanter, la musique s'arrête quand le père l'ordonne). Il est intéressant de voir comment l'énonciation se tire de ces paradoxes (ouvrir un espace au chant mais ne pas l'ouvrir, censurer mais montrer la censure, obéir mais commander) : la séquence se termine par la victoire du fils (la musique se poursuit malgré l'intervention du père, le fils aura donc chanté, dans la diégèse), mais également par sa défaite (le chant n'apparaît pas dans l'énoncé, il est « coupé au montage », le fils n'aura donc pas chanté, dans le film). Un paradoxe dérivé supplée donc les paradoxes premiers, même si ce nouveau paradoxe ne constitue pas un gag : il consiste en la victoire du fils (de l'irruption) sur le plan diégétique et par sa défaite sur le plan filmique, c'est-à-dire à sa censure par le niveau ω (une censure effective, pas montrée comme telle, donc pas vraiment du ressort du niveau γ).

8) Lancelot à l'assaut

Une séquence suivante, qui relève de ce que nous avons appelé comique énonciatif, joue sur le montage. Lancelot se lance à l'assaut du château de Swamp Castle, défendu par un garde[80]. Le film montre en montage alterné deux séries de plans : d'abord, nous avons un plan sur le visage du garde qui scrute l'horizon, puis sur un bruit de tambour un plan sur ce qu'il voit : Lancelot en train de se ruer sur le château depuis l'horizon; puis un nouveau plan sur le garde, couplé avec un autre plan subjectif qui est en fait exactement le même que tout à l'heure : Lancelot se ruant sur le château (à nouveau depuis l'horizon). Ce jeu se poursuit encore pendant trois

[80] En fait, les gardes sont deux, mais un seul est véritablement partie prenante du gag. Nous parlerons donc dans cet analyse de « garde » au singulier.

couples de plans, le garde se montrant toujours plus perplexe, et Lancelot n'approchant toujours pas plus du château. Un dernier plan sur le garde le montre regardant toujours au loin, et c'est alors que du hors-champ surgit brusquement Lancelot qui le passe au fil de l'épée, s'écriant « Ahaa ! ».

Le comique vient ici d'un stratagème : Lancelot surprend son adversaire (et l'énonciation surprend le spectateur) par un procédé purement cinématographique (le montage alterné truqué jusqu'à la tricherie). Ce stratagème fonctionne d'autant mieux qu'il est relativement fréquent, au cinéma, de voir un montage alterné légèrement truqué pour faire durer le suspense (c'est ce que Gaudreault et Jost appellent la dilatation[81] : le train qui menace d'écraser le héros attaché sur la voie est reculé dans le plan suivant ; la durée est truquée). Mais ici, ce truquage est court-circuité par sa conséquence : la coïncidence subite et inattendue des deux séries de plans (l'apparition violente de Lancelot dans le plan du garde). L'énonciation joue ici sur le montage, sur le point de vue et sur la durée. Elle construit un montage alterné : procédé tout à fait fréquent au cinéma et donc tout à fait acceptable par le spectateur (il s'agit d'une convention cinématographique); ce montage parallèle est truqué (Lancelot ne semble pas s'approcher), ce qui est un peu moins plausible en terme de réalisme mais tout à fait plausible en terme de construction du récit (la dilatation est une figure relativement fréquente du récit cinématographique) ; enfin, un *twist* final ramène brusquement Lancelot au niveau du garde, ce qui est totalement implausible en terme de récit cinématographique (l'énonciation détruit la convention sur laquelle elle s'était appuyée) mais tout à fait plausible en terme de durée de la séquence (depuis le temps qu'il court, Lancelot peut tout à fait être arrivé au niveau du garde), tout en étant plus implausible que plausible (car si cela fonctionne de manière réaliste au niveau de la durée de la séquence, quel est le statut des images répétées de Lancelot courant ?). La grande subtilité de ce gag réside en partie dans le fait que l'énonciation joue à la fois avec des codes cinématographiques (le montage alterné) et des usages cinématographiques (le montage alterné légèrement truqué dans un but de suspense). Dans une certaine mesure, il joue également sur l'erreur logique qui fait que, dans le récit, ce qui vient après est lu comme *causé par*[82].

Essayons de reprendre l'analyse de ce gag de manière plus serrée. Dans un premier temps, l'énonciation semble construire un montage alterné ; elle présente un garde qui regarde au loin, puis Lancelot qui court depuis l'horizon. Cette construction, du fait des codes cinématographiques qui se sont développés au cours de l'histoire du cinéma, autorise à penser que les plans sur Lancelot sont des plans subjectifs. Ainsi, cette séquence présente deux points de vue : l'un imputable au garde (les plans subjectifs sur Lancelot), et l'autre plus impersonnel (les plans objectifs sur les gardes), imputable à l'énonciation en général. De ce fait, ici, le savoir du spectateur semble plus ou moins équivalent au savoir du garde. Mais déjà, ce savoir se brouille ; par le bruit de tambour notamment, et par le montage alterné (qui introduit une tension), le spectateur en sait déjà plus que le garde (il y a danger). Il ne s'agit donc pas d'une véritable focalisation[83] interne (l'énonciation prête le regard du garde au spectateur, mais ce dernier en sait plus que le garde – tout en en sachant moins que l'énonciation, puisqu'il y a

[81] GAUDREAULT & JOST 1990.

[82] « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* ; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc*, qui pourrait bien être la devise du Destin, dont le récit n'est en somme que la "langue" ». BARTHES 1966, p.83.

[83] cf. GENETTE 1972, p.203-207. Focalisation zéro : récit à narrateur omniscient (le narrateur en sait plus que les personnages) ; focalisation interne : récit à champ restreint (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage) ; focalisation externe : récit vu du dehors (le narrateur en dit moins que ce que sait le personnage). En ce qui nous concerne, le « narrateur » n'est qu'un niveau délégué de l'énonciation dernière (ω), qui est responsable d'un (ou plusieurs) plan particulier. Nous conservons les termes de Genette, qui nous semblent plus clairs que ceux que Gardies propose.

suspense). Cela se confirme par la suite : le montage alterné est truqué. Ce qui signifie que les plans soi-disant subjectifs sont à imputer plutôt à l'énonciation qu'au garde (d'autant plus que le garde devient toujours plus perplexe). L'énonciation glisse du code du montage alterné (dans lequel le temps du récit équivaut au temps de l'histoire) à l'usage du montage alterné truqué par la dilatation (dans lequel le temps du récit est plus long que celui de l'histoire). La perplexité du spectateur fait écho à celle du garde (par identification d'une part, et d'autre part par non-coïncidence entre ce qu'il voit – le même plan répété – avec ce qu'il attendait – un plan légèrement reculé dans le temps). Puis l'énonciation dément la figure de dilatation sur laquelle elle s'était appuyée pour faire brusquement coïncider Lancelot et le garde dans le même plan (cette brusquerie se révèle par un raccord sur un geste du garde – manger une pomme).

Ainsi, l'énonciation construit dans un premier temps une durée de la *scène*[84], puis la remplace par une durée de la *dilatation*, pour revenir finalement à une durée de la scène. En termes de la logique de l'absurde, la *peripeteia* est ce retour à la durée première, et elle est rendue plus implausible que plausible par le fait que les ellipses entre les plans tendent vers une temporalité nulle, excepté la dernière (où, en quelques secondes, Lancelot parcours une distance considérable). L'énonciation joue donc sur la double-articulation de la durée au cinéma[85], sur le fait que les ellipses entre les plans, dans le montage alterné, ne sont pas considérées comme des ellipses (par convention du récit cinématographique), mais qu'une ellipse est néanmoins toujours susceptible de se glisser entre deux plans (il n'y a qu'à l'intérieur du plan qu'elle soit impossible[86]). Cet effet est renforcé par l'articulation des points de vue : un plan subjectif (Lancelot, en focalisation interne du garde) semble couplé à un plan objectif (le garde, en focalisation zéro), mais le dernier plan vient brouiller ce couple et révéler que toute la séquence obéit à une focalisation externe (car le plan subjectif ne saurait être celui du garde et le plan objectif celui de l'omniscience, puisque le garde est surpris et le spectateur aussi[87]), et que seul le dernier plan relève d'une focalisation zéro. Au niveau du point de vue, la *peripeteia* est donc constituée par le brusque changement de focalisation opéré par l'énonciation, qui vient dénoncer le leurre qu'elle avait construit précédemment (combinaison de focalisation interne et zéro dans le montage alterné). Et l'implausibilité pèse plus lourd que la plausibilité, dans la mesure où l'énonciation s'est d'abord appuyée sur les codes qu'elle dénonce ensuite. Le comique vient de cet entrecroisement de durée et de focalisation opéré (en trichant) par l'énonciation.

9) Animation

Les séquences animées, dues a Terry Gilliam, qui font partie de *Holy Grail*, marquent à coup sûr une intervention de l'instance d'énonciation. Il y a en effet changement de la nature de l'image, de son niveau de représentation analogique : d'indiciaire, elle devient iconique[88]. Cependant, la chose n'est pas exceptionnelle, il existe tout de même un certain nombre de films qui mêlent le dessin animé à l'image filmique (*Mary Poppins*,

[84] Où le temps du récit est égal au temps de l'histoire (cf. GENETTE 1972).
[85] L'une est interne au plan (enregistrer un nombre X d'images par seconde), et placée sous le signe de la continuité, tandis que l'autre est interne à la séquence et repose sur le principe du « clignotement » : alternance de durées pleine et de durées blanches (les ellipses). (cf. GARDIES 1993, p.93.).
[86] Gardies exclut le cinéma dont les prises de vue s'effectuent photogramme par photogramme.
[87] Car « en montrant, en donnant à voir, le film dispense du savoir » (GARDIES 1993, p.101). Et ce savoir est ici trompé : il y a donc surprise.
[88] Pour reprendre la triade de Peirce, symboles/icônes/indices (cf. ECO 1988).

Qui veut la peau de Roger Rabbit, ...). Cela ne brise pas le vraisemblable, même si un tel mélange est plus fréquent dans certains genres (fantastique, comédie...) que dans d'autres (western, film de guerre...). Le spectateur constate certes la différence de nature de l'image, mais l'énonciation institue un régime de croyance assez similaire à celui qui frappe l'image cinématographique elle-même. Les séquences animées de *Holy Grail* (intervention de Dieu, têtes de chapitres, ...) ne rompent donc pas véritablement le récit. Au contraire, en étant fréquemment utilisées comme liens, ou comme résumés, elles sont des interventions fortement constitutives de ce dernier. Ces séquences animées peuvent surprendre ou amuser, mais ne menacent pas le film et ne jouent pas sur son énonciation, ou peu[89].

A cela, nous admettons une exception : le monstre de la caverne de Caerbannog. Dans cette séquence, Arthur et ses chevaliers sont entrés dans une sombre caverne pour y chercher des informations sur le Graal. Ils sont alors surpris par un monstre (représenté par une animation). Ce monstre les poursuit dans la caverne, et l'espace d'un plan, les chevaliers sont remplacés par leur représentation en animation. Le narrateur en voix off intervient alors, racontant : « As the horrendous Black Beast lunged forward, escape for Arthur and his knights seemed hopeless, when, suddenly, ... the animator suffered a fatal heart attack ». Suit un bref plan sur Terry Gilliam à sa table de travail, qui meurt subitement. Le plan suivant fait retour dans la grotte, et le monstre disparaît en fondu. Le narrateur poursuit : « The cartoon peril was no more ... The Quest for the Holy Grail could continue ».

Dans cette séquence, l'entremêlement d'éléments animés et d'éléments filmés relève du comique de l'énonciation : la substitution de personnages « réels » par des personnages animés n'en fait pas tout à fait partie (il s'agit d'une convention encore acceptable qui ne fait que troquer une représentation contre une autre), mais le salut des chevaliers dû à la mort subite de l'animateur déborde la diégèse et constitue une marque de l'énonciation. Nous avons ici différents niveaux de l'énonciation qui se mêlent de manière particulière : le film proprement dit (niveau α), des chevaliers aux prises avec un monstre (niveau déjà double représentativement : image filmique et image animée) ; le narrateur en voix off ; un dessinateur, qui n'appartient pas à la diégèse mais est censé l'avoir créée en partie depuis un hors-film (« l'auteur ») ; et le niveau dernier de l'énonciation (niveau ω), qui orchestre le tout. Il y a ici un premier paradoxe : d'une part l'énonciation construit une croyance envers le danger que constitue le monstre, dans la diégèse ; d'autre part elle dénonce ce monstre comme simplement dessiné, comme un danger dont le destin se règle hors de la diégèse. Un deuxième paradoxe joue sur la temporalité particulière du film, à la fois passée (produit fini) et présente (le temps de la projection) : la mort du dessinateur est présentée comme se déroulant sur le moment, dans le présent de la projection, mais elle tient dans le passé de la création du film. Enfin, un dernier paradoxe vient du fait que le dessinateur (l'auteur) est forcément hors-film, alors qu'un plan nous le présente dans celui-ci. Ces trois paradoxes sont liés entre eux, et résultent tous trois en un même gag. Si l'on tente d'utiliser le modèle de la logique de l'absurde pour démêler cette construction complexe, il nous faut l'employer d'abord distinctement pour chaque paradoxe. Dans le premier, nous avons une situation de danger dans le film, une *peripeteia* survient (la mort du dessinateur), constituée d'un double syllogisme, l'un plausible (le danger était véritable dans la diégèse, puisque la diégèse nous a déjà habitué à l'animation comme faisant partie d'elle[90]), l'autre implausible (le danger n'était pas véritable dans la diégèse,

[89] Le degré zéro de l'énonciation n'existant pas.
[90] Le syllogisme complet s'énonce ainsi :
L'énonciation nous présente un danger animé pour les personnages dans la diégèse

puisqu'il se résout dans un espace situé en-dehors d'elle, celui de sa création), ce dernier étant plus fort (puisque l'énonciation trahit l'espace diégétique qu'elle avait construit jusque-là, en y incluant une représentation de sa création). Dans le second paradoxe, la *peripeteia* (la mort du dessinateur *maintenant*) est d'une part plausible, puisqu'effectivement le film est en train de se faire devant le spectateur, il est présence devant le spectateur ; mais elle est surtout implausible, puisque le spectateur sait bien que le film est déjà fait, qu'il n'est pas en direct[91]. Dans le troisième paradoxe, la *peripeteia* est d'une part plausible (en effet, l'animateur est dans le film, puisqu'il est présenté dans un plan), mais surtout implausible (l'animateur n'est pas dans le film, il est forcément en dehors puisque le film est son objet, son apparition ne peut être qu'une représentation et non une présence).

Le gag fonctionne donc ici sur trois paradoxes ; et c'est l'impossibilité à les résoudre dans les termes où ils sont posés qui déclenche le rire (économie d'une triple dépense de résolution, si l'on se réfère à Freud). C'est un bon gag : le syntagme est suffisamment riche pour que l'on puisse y lire plusieurs paradigmes[92] : jeu sur l'espace intra/extra-diégétique, jeu sur la temporalité du cinéma, et jeu sur la présence/absence de l'auteur dans son oeuvre.

10) The Bridge of Death

Approchant de la fin de leur quête, les chevaliers doivent traverser le « Pont de la Mort », un fragile pont suspendu enjambant un abîme. Un plan général, qui met en évidence le gouffre au-dessous et la fragilité de l'édifice, montre Arthur et Bedevere avançant prudemment sur ce pont. Une musique de suspense vient encore souligner cet aspect de danger. Alors qu'ils arrivent au milieu du pont, un plan vient s'insérer, simple carton sur lequel est écrit « Intermission », accompagné d'une petite musique électronique ; puis l'entracte se termine et le plan reprend où il s'était interrompu.

Nous retrouvons ici clairement le phénomène que nous avons appelé *irruption*, c'est-à-dire la substitution (momentanée bien que non censurée ici) d'un énoncé d'une autre nature à l'énoncé premier, sous la conduite du niveau dernier de l'énonciation, qui dévoile son travail de par l'acte de substitution d'une part, et de par la nature du second énoncé d'autre part. Ici, il n'y a aucun jeu schizophrénique de la part de l'énonciation ; il n'y a pas semblant de lutte entre les deux énoncés, l'un s'insère momentanément dans l'autre avant de céder sa place, mais cela se fait sans conflit, sans éclat. Néanmoins, la nature de l'énoncé second (un entracte) renvoie clairement à l'instance d'exploitation du film (l'entracte est produit par l'exploitant), mais du fait qu'il soit ici inclut dans le film, il renvoie à l'énonciation filmique : dans les deux cas, il se réfère à une énonciation, interne au film ou dépendante de son exploitation et de sa mise en situation (projection devant des spectateurs). L'énonciation filmique construit un suspense (la traversée paraît dangereuse), puis l'interrompt par un entracte.

L'énonciation nous avait déjà habitué à l'animation comme faisant partie de la diégèse
Le danger animé est véritable dans la diégèse

[91] D'ailleurs, même le direct est toujours déjà fait, la transmission « instantanée » souffrant toujours d'un délai (sans parler du fait que le direct est fabriqué comme direct par une médiation, et qu'une médiation est justement l'inverse du direct).



[92] Pour Palmer, un bon gag possède un grand nombre de paradigmes, et de la rigueur dans l'articulation des syllogismes (un plausible, un implausible).

C'est en cela que consiste le gag, la contradiction apparente (l'énonciation détruit la tension qu'elle avait construite) étant contrebalancée par sa résolution (l'énonciation ne construit de la tension que pour la décharger dans le rire), mais pas tout à fait suffisamment pour être véritablement dans un état d'équilibre égal entre le plausible et l'implausible (puisque, malgré tout, le spectateur veut croire[93]). Le gag joue bien évidemment aussi sur le fait que les exploitants ne placent pas toujours les entractes à des moments bien choisis ; c'est la non-coïncidence de deux niveaux d'énonciation en général confondus (le film énoncé et le film projeté) qui permet ce jeu (car si l'entracte était réellement placé ici par l'exploitant, cela ne constituerait pas un gag).

11) Fin de la Quête

Une fois de l'autre côté du pont, Arthur et Bedevere semblent parvenir à la fin de leur quête : la musique se fait épique, l'image majestueuse (plan très large), Arthur déclare solennellement « Our Quest is at an end ! ». En effet, ils semblent arriver au dernier château, celui qui renferme la Graal. Mais c'est alors que la musique s'arrête, qu'on entend un bruit de catapulte, et qu'ils reçoivent une vache sur la tête (ce qui constitue une référence à l'épisode du Château Loimbard). Arthur et Bedevere découvrent avec stupéfaction que les horribles Français du Château Loimbard sont maîtres de ce château-ci. Ils fuient sous les insultes et les outrages des Français, et parvenus à bonne distance, décident de lancer l'assaut sur le château. Une armée, surgissant de nulle part et du hors-champ, se dresse alors, se met en mouvement sur un bruit de roulement de tambours. Menée par Arthur, cette armée charge alors le château, dans ce qui semble être le combat final. C'est alors qu'une voiture et une camionnette de police entrent dans le champ, juste devant Arthur ; la femme de l'historien en sort, et les désignant, déclare : « They're the ones, I'm sure ». Arthur et Bedevere sont alors arrêtés par la police, qui fait aussi se disperser l'armée. Un policier s'approche de la caméra et déclare « All right, put that away sonny » ; d'une main il tape sur la caméra. Le plan devient tout noir quelques secondes, puis une bande défile comme si l'on arrivait à la fin de la pellicule, puis le plan devient tout blanc (comme s'il n'y avait plus que la lumière du projecteur dans la salle de cinéma) ; enfin, le plan redevient tout noir, et une petite musique répétitive commence alors, la même musique que celle de l'entracte, qui se poursuit avec des variations pendant trois bonnes minutes. Et puis plus rien.

Nous avons ici deux grands gags trompeurs d'attente : la présence des Français dans le château, et le film coupé par la police. Le premier gag joue sur la narration, c'est-à-dire qu'il vient contredire l'attente qui était construite soigneusement par cette dernière (c'est la fin de la quête, ils vont trouver le Graal, la musique et l'image, d'une qualité particulière, connotent la grâce) par un contraste assez fort (laideur et obscénité des Français). Dans ce sens, il s'agit bien d'un comique qui a affaire à l'énonciation ; mais nous le laisserons de côté pour nous concentrer sur le second gag, qui joue sur des niveaux d'énonciation plus variés.

Ce gag, qui est le gag final du film et la fin comique du film en son entier, est aussi fondé narrativement : à partir du meurtre de l'historien, des plans ont montré à plusieurs reprises la police enquêtant sur les traces d'Arthur. De la sorte, le film était présenté comme une narration alternée : la quête d'Arthur et l'enquête de la police. Mais les plans sur la police étant tout de même assez brefs et peu nombreux, un peu lointains et dénués de parole, ils semblaient n'apparaître qu'anecdotiquement. Néanmoins, ils vont permettre à

[93] « Je sais bien, mais quand même... ». cf. METZ 1977.

l’intervention finale de la police de paraître légèrement plausible, puisque cette intervention aura été préparée narrativement.

Quant à l’énonciation, elle s’affiche ici encore plus directement qu’elle ne l’a jamais fait : désignée comme caméra et censurée par le policier, elle se montre ensuite en rupture de pellicule, se dévoilant comme film, et même comme film projeté (dans le plan tout blanc). Mais elle joue aussi sur une fausse idée de direct : la censure se fait dans le maintenant. Quant à la musique finale (la même que celle de l’entracte), elle fait croire au spectateur qu’il y aura encore quelque chose, que ce vide n’est que momentané : attente une nouvelle fois déçue. Le film s’interrompt comme film, se dénonce et se censure comme film : énonciation radicale. Mais comment fonctionne ici le comique ? Il fonctionne en deux temps : dans un premier temps, une *peripeteia* survient (le film est coupé), à la fois plausible (le film s’arrête, puisque le policier l’a arrêté et que cela semble être la fin) et implausible (le film ne s’arrête pas, puisqu’il se montre s’arrêtant, d’ailleurs il continue puisqu’on entend la musique de l’entracte). Ce premier temps a besoin du second temps (la musique de l’interlude) pour construire l’interruption du film comme plus implausible que plausible. Dans le second temps, la *peripeteia* est la non reprise du film, à la fois plausible (eh oui, le film est bel et bien fini) et implausible (mais non, le film n’est pas fini, il y a eu un interlude, c’est que le film va reprendre), mais cette fois le plausible est plus fort que l’implausible. Et le film se termine donc sur une déception. Ce qui peut tout de même déclencher le rire, mais à un autre niveau : la personne qui rit alors a de l’humour[94] (le rire remplace l’éventuelle angoisse ou colère). Tout le film apparaît alors comme un *shaggy-dog*[95] cinématographique, comme une complète déception : la quête n’est jamais terminée, et le film non plus. Nous allons maintenant nous pencher un peu sur la structure du film.

12) Bilan

L’énonciation, tout au long du film, a proposé un récit ; mais à de nombreux moments du film, elle a également trompé les attentes construites par son récit, d’une manière plus implausible que plausible. De la sorte, elle a préparé le gag final, à la fois en se montrant comme film énoncé (ce qui lui permet de s’interrompre quand le policier censure la caméra) et en se cachant comme tel (ce qui lui permet de montrer sa propre censure et de se poursuivre pendant quelques minutes en tant que film censuré). En somme, dans *Holy Grail*, l’énonciation *se joue d’elle-même* : elle se défait et offre le spectacle de son propre jeu.

Par ailleurs, nous pouvons voir maintenant que les gags s’articulent entre eux au long du film : ainsi, le gag du meurtre de l’historien fonde la légitimité du gag final, le gag des noix de cocos (absence de cheval) renforce la surprise du gag du meurtre de l’historien (présence d’un cheval), les gags animés préparent le gag de la mort de l’animateur, le gag de la dénonciation de Camelot facilite tous les jeux futurs sur l’énonciation (puisque, en somme, le film y est dénoncé comme film) ; quant au générique, il problématise de manière exemplaire ce qu’est le comique de l’énonciation, en exposant les relations conflictuelles entre niveaux énonciatifs. Ainsi, la structure minimale du gag s’imbrique dans des structures plus grandes, jusqu’à former le film en son entier comme gag. Et ce dernier, par le discours qu’il produit et la diégèse qu’il construit, permet en retour l’existence des gags minimaux.

[94] Selon la définition freudienne.
[95] cf note 62.

Il faut encore noter un autre point : le succès comique de *Holy Grail* tient beaucoup à la peinture extrêmement réaliste qu'il fait du Moyen-Age. Cela s'explique par le fait que, selon la logique de l'absurde, plus l'implausibilité est grande, plus la plausibilité devra l'être aussi. Terry Gilliam et Terry Jones eux-mêmes ne disent pas autre chose[96]. Or cette peinture réaliste du Moyen-Age, par les couleurs ou les détails par exemple, relève aussi de l'énonciation : mais nous n'en avons que peu tenu compte dans notre analyse. Il nous a en effet fallu déterminer des traits pertinents pour définir ce que nous avons nommé « comique de l'énonciation » ; et les marques de l'énonciation liées à l'esthétique du film nous ont paru moins pertinentes que d'autres. C'est un choix discutable (il aurait pu être autre), mais la nécessité d'un choix, elle, est indiscutable, sans quoi l'énonciation devient insaisissable (il n'y a plus de critères pour l'appréhender).

Nous avons donc analysé diverses occurrences du comique de l'énonciation. Nous avons constaté que ce dernier joue avec toutes les matières de l'expression (image, texte, musique, parole, bruit). Nous avons remarqué que le comique de l'énonciation produit un décalage énonciatif, une sorte de déboîtement du film, qui finit pourtant par se remettre en place (ou à une autre place). Nous avons constaté que le comique de l'énonciation met en jeu plusieurs niveaux d'énonciation, et que ces différents niveaux entretiennent entre eux des relations de différents types, parmi lesquelles celles que nous avons nommé : irruption, démasquage, corruption, censure, insertion. Nous avons noté, en différents cas, que le comique de l'énonciation s'appuie sur ce qu'il détruit, trahit ce qu'il construit, d'où une proximité certaine avec la déconstruction (que nous interrogerons plus tard dans ce travail). Nous avons constaté que le comique de l'énonciation utilise volontiers des personnages pour se dévoiler (par exemple dans la séquence de Swamp Castle), tout comme il personnalise volontiers les niveaux d'énonciation qu'il met en jeu (par exemple dans la « Scene 24 »). Nous avons enfin constaté (particulièrement dans la séquence de l'assaut de Lancelot) que le comique de l'énonciation joue à la fois sur l'énonciation cinématographique en général (le rapport au temps, à l'espace), sur ses expressions plus particulières (codes de genre, conventions narratives), et sur l'énonciation en processus (c'est-à-dire celle du film-même). Il joue même sur ce qu'il ne peut pas maîtriser : en aval, sur les circonstances de réception de son discours (la projection), qui mettent en situation d'énonciation un spectateur réel et un exploitant[97] ; en amont, sur les circonstances de production de son discours (la création), comme nous l'avons vu avec la « crise cardiaque » de Terry Gilliam. Nous réfléchirons plus avant sur ces remarques en fin de travail, mais auparavant il s'agit de poursuivre notre analyse du comique de l'énonciation chez les Monty Python à travers d'autre media que le cinéma.

---

[96] « I want it to be both great looking *and* funny. [...]I was just looking at a little clip this morning, "Bring out your dead". It's gorgeous. Shit has never looked so beautiful ! And because of that, it's *funnier* because it feels so much of a serious movie, a *real* movie, with *real* people groveling in the mud, and then : "I'm not *quite* dead, I'm feeling much better !" It's funnier that way. » Terry Gilliam (MORGAN 1999, p.168). « The way it looks is crucial, particularly *because* we were doing silly stuff. It had to have an integrity to it. » Terry Jones (MORGAN 1999, p.10)

[97] Cette situation énonciative, contrairement à celle qui place un film face à un spectateur, permet l'inversion des pôles énonciatif dans une certaine mesure (l'exploitant projette un film, mais le spectateur peur agir sur la projection – en demandant à l'exploitant de régler la netteté par exemple).

B : A la télévision : Monty Python's Flying Circus

Avant d'en venir à l'analyse de quelques moments de la série *Monty Python's Flying Circus* (désormais abrégée *Flying Circus*), il convient de faire quelques remarques sur les spécificités de l'énonciation télévisuelle, par rapport au cinéma.

1) Remarques sur l'énonciation télévisuelle

La télévision et le cinéma ont certaines caractéristiques communes (medium d'image en mouvement, sonore), mais diffèrent sensiblement sur certains points dont il est nécessaire de parler ici. Il faut en effet noter que le dispositif de diffusion télévisuelle et le discours qu'il produit sont bien plus proches de la radiophonie que du cinéma (diffusion « directe », à domicile, d'un flux continu, c'est-à-dire d'un texte jamais clos). Par ailleurs, le cinéma et la télévision ont développé des emplois différents de matériaux a priori communs (l'image en mouvement, le son,...), et il en est donc résulté des codes et des canons différents. Nous allons mettre l'accent (sans être exhaustifs) sur différents points où la télévision diffère du cinéma, ce qui a bien évidemment des conséquences sur l'énonciation.

Tout d'abord, du point de vue formel, la télévision diffère sensiblement du cinéma : on trouve certes des films, à la télévision, mais surtout beaucoup d'autres choses : reportages, tables rondes, sport, journaux télévisés, séries-feuilleton, présentateurs, jeux télévisés, ... Tout un univers qui se côtoie sur les ondes et se mélange dans le flux continuel de la télédiffusion. Selon Ellis[98], la télévision est un flux, constitué de segments (groupes cohérents de son et d'image, de peu de durée) enchaînés sans forcément avoir de rapport les uns avec les autres : il n'y a donc pas d'interruption à la télévision (il n'y a que des suites d'éléments), et le montage est sans signification[99] (l'enchaînement de segments prend une forme extensive plutôt que consécutive). La télévision présente une vue totalisante mais sans signification globale. L'importance des liens est extrême (d'où les annonces, les présentateurs,...) : la télévision a horreur du vide. Quant à la forme de la «série » (continuité-avec-différence), elle se rapproche un peu du feuilleton, mais sans conclusion : elle envisage toujours son propre retour. La série implique une stabilité fondamentale et le retour à zéro. Elle est complémentaire du segment. La programmation est encore une supra-segmentation de la TV.

L'image est le son sont également différents du cinéma. Pour Ellis, puisque les signaux émis par la télévision sont reçus ou perdus pour l'audience potentielle, le son est beaucoup plus important à la télévision qu'au cinéma : il sert de capteur d'attention. L'image télévisuelle, elle, apparaît comme immédiate, et rapetissée. Elle bénéficie de moins d'attention qu'au cinéma, engage le coup d'oeil plutôt que le regard. Elle tend à être simple, sans trop de détails[100] ; à la télévision, c'est le son qui porte le plus d'information, et qui génère la plus grande attention. Quant aux rires préenregistrés, selon Ellis, ils servent plutôt à assurer une attention continue

---

98 ELLIS 1992.

99 Serge Daney va jusqu'à dire qu'il n'y a pas de montage à la télévision, uniquement de l'insérage. « La télé se réserve toujours la possibilité de couper un flux d'image, d'en insérer d'autres, à n'importe quel moment, sans souci de raccorder. » (DANEY 1998).

100 Surtout en Grande-Bretagne, selon Ellis, où existe « la TV avec les vues les plus étroites du monde ».

qu'à inciter à rire. Le téléspectateur est en effet un individu distrait dont il faut constamment captiver l'intérêt (ce qui se fait notamment par la complicité, le contact).

En effet, toujours selon Ellis, la télévision construit une étrange complicité avec son spectateur : les événements présentés semblent appartenir à un « monde extérieur », au-delà de l'institution de la télédiffusion et de la maison du téléspectateur. Le public de la télévision est bien plus large que celui du cinéma, mais c'est un public isolé : il est construit selon une opposition intérieur/extérieur, normalité domestique/anormalité du monde.

Enfin, à la télévision, une figure importante est constituée par le présentateur. Eliséo Veron, dans son analyse des journaux télévisés[101], a remarqué l'axe yeux-dans-les-yeux qui l'unit au spectateur. Selon Veron, cet axe accroche au réel de la télévision en tant que lieu de production du discours : il fonctionne donc comme opérateur de réalisation, dont la fonction est de neutraliser ou d'atténuer le statut fictionnel. La dimension essentielle du contact est assurée par le regard caméra et les modalités discursives (nous/vous). Le présentateur est dans une certaine mesure l'homologue du spectateur (il est lui aussi un destinataire) tout en étant le méta-énonciateur (donneur de parole). Le plateau, lui, est un espace associé à l'idée de direct. Le direct est effectivement une autre caractéristique importante qui différencie la télévision du cinéma. Pour Ellis, la télévision donne un sentiment de perpétuel présent, même les séries : dans celles-ci, rares sont les ellipses ou les *flash-backs*.

Pour toutes ces raisons, nous pouvons affirmer qu'à la télévision, il existe beaucoup plus de niveaux et d'instances d'énonciation qu'au cinéma, et que ces niveaux et ces instances se *marquent* beaucoup plus (ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elles ne se *masquent* pas).

2) Monty Python's Flying Circus

Les spécificités de la télévision n'ont pas échappé aux Monty Python. Nous allons l'examiner d'un peu plus près. Cependant, il faut tout d'abord dire que le comique de l'énonciation à la télévision ne saurait être exactement le même que celui du cinéma, dans la mesure où certains procédés rares au cinéma sont très fréquents à la télévision (les adresses et regards caméras), ce qui ne change pas fondamentalement la structure de ce dispositif énonciatif (l'adresse reste une marque de l'énonciation, même à la télévision) mais affaiblit l'impression d'une intervention directe de l'instance d'énonciation (personne n'en est choqué). Notre niveau α sera donc celui d'une télévision neutre, modèle théorique introuvable en réalité, mais qui serait une télévision « classique », diffusant des films, des reportages, des journaux télévisés, des jeux, faisant appel à des présentateurs... Mais qui, malgré ses nombreuses marques énonciatives, apparaîtrait comme « lisse » au spectateur.

Il est nécessaire de parler d'un élément fondamental de la série *Flying Circus* : les rires préenregistrés. Ce procédé, courant à la télévision, remplace en quelque sorte la musique dite d'ambiance dans les séries comiques. Ces rires sont souvent simplement ajoutés à la bande son de la série, de manière plus ou moins approximative, et ne sont pas liés dans leur origine à la série à laquelle ils seront ensuite accolés. Cependant, chez les Monty Python, ces rires ont une origine différente : ils proviennent du *show* lui-même. En effet, la BBC avait coutume de présenter les épisodes une fois tournés et montés à un public test, en première et dans leurs studios, et

d'enregistrer les rires de manière synchrone au déroulement du *show*. La série était ensuite diffusée sur les canaux

de la BBC avec ces rires. Bien sûr, de petits changements, où un léger mixage sonore a posteriori ne sont pas à exclure, mais il semble néanmoins que l'on puisse en grande partie se fier à ces rires et aux moments où ils surviennent[102]. Cela nous permettra peut-être de franchir un pas supplémentaire dans notre analyse, en allant à la limite de l'immanence du comique et à la rencontre de sa négociation. Bien sûr, il faut se souvenir qu'il s'agit des rires d'un public test, et non du public réel qui suivait le *Flying Circus* devant l'écran domestique, et qu'un tel public test peut être un peu manipulé (« Riez maintenant ! Applaudissez ! »). De plus, il n'est pas possible de définir le comique uniquement par le rire, et encore moins par le rire d'un public bien précis. Mais nous tâcherons tout de même de tenir occasionnellement compte de ces rires dans notre analyse.

Le *Flying Circus* consiste en émissions (des « séries » particulières) d'une trentaine de minute dont la structure générale est la suivante : un premier sketch introductif, suivi de l'apparition d'un présentateur dans un lieu incongru qui annonce inévitablement « And now for something completely different », suivi d'un gros plan très bref sur un homme hirsute qui déclare « It's... » ; commence alors le générique (animation de Terry Gilliam, sur une musique qui va devenir le thème des Monty Python, *Liberty Bell*[103]). Puis le *Flying Circus* proprement dit se déroule, consistant en une suite de sketches ficelés entre eux de manière plus ou moins incohérente (par des animations notamment). Nombre de ces sketches n'ont pas de véritable début ni de fin, nombre d'entre eux disparaissent puis reviennent au cours de l'épisode, certains sketches font référence à d'autres... Bref, on glisse d'un sketch à l'autre sans toujours s'en rendre compte et il est très difficile de clairement les séparer les uns des autres[104] : le flux télévisuel poussé à l'extrême. Enfin, le générique final défile à l'écran au son de *Liberty Bell*. Cette structure se retrouve peu ou prou dans tous les épisodes des *Flying Circus*, exceptés ceux de la quatrième saison (qui est légèrement différente, et à laquelle John Cleese n'a pas participé).

3) L'épisode 18

Nous allons maintenant essayer d'analyser en termes de comique de l'énonciation un épisode du *Flying Circus* dans son entier. La quantité d'épisodes existant – 45 – nous force à choisir de manière un peu arbitraire ; néanmoins, nous avons tout de même décidé de soumettre à l'analyse un épisode où la problématique du comique de l'énonciation nous semble particulièrement saillante. Nous avons choisi l'épisode n°18, c'est à dire, en termes de diffusion, le 5e épisode de la seconde saison (le 7e en termes d'enregistrement), enregistré le 10 septembre 1970 et diffusé le 27 octobre 1970. L'épisode contient les sketches suivants : *Live from the Grill-o-Mat snack bar, Paignton ; « Blackmail » ; Society for Putting Things on top of Other Things ; Escape (from film) ; Current*

101 VERON 1983.

102 Cela d'autant plus qu'à plusieurs reprises, le volume des rires est tel qu'il couvre les paroles des protagonistes des sketches, rendant celles-ci incompréhensibles.

103 Composée par John Philip Sousa. « We chose that off an album in an office at the BBC. We obviously had to get something that was out of copyright. » Michael Palin (JOHNSON 1989, p.21).

104 Pour plus de facilité, nous nous baserons sur le découpage proposé par les Monty Python eux-même dans The complete Monty Python's Flying Circus : All the words. Les sketches ne sont pas séparés dans le script proprement dit, mais ils sont nommés dans un index et donc répertoriés ainsi (sans être pour autant clairement délimités).

affairs ; Accidents sketch ; Seven Brides for Seven Brothers ; The man who is alternately rude and polite ; Documentary on boxer. Nous tenterons à la fois d'analyser l'épisode comme un tout et de respecter en partie ce découpage, mais cela ne sera pas toujours possible, car l'unité d'organisation particulière à la télévision, le segment, ne se confond pas forcément avec un découpage narratif en sketches.

Cet épisode débute par le symbole de la BBC sur lequel une voix off déclare : « Monty Python's Flying Circus tonight comes to you live from the Grillomat Snack Bar, Paignton. » Un plan s'ouvre alors dans un snack-bar, où l'on voit quelques clients et, assis à une table, un présentateur (John Cleese[105]) qui déclare : « Hello to you live from the Grillomat Snack Bar, Paignton. And so, without any more ado, let's have the titles. » Suit le traditionnel plan sur le « It's Man », puis le générique. Un plan fait alors retour dans le snack-bar et le présentateur, jovial, propose alors un premier « item » comme hors d'oeuvre, tout en créant une attente : « we can be sure it won't be an ordinary item – in fact, the team told me just before the show that anything could happen, and probably would ».

Jusqu'ici, il n'y a pas encore véritablement de comique (si ce n'est dans le jeu de John Cleese – sa bonhomie forcée), mais nous pouvons faire quelques remarques au sujet de l'énonciation. L'épisode 18 se présente donc comme chapeauté en direct par un présentateur, qui fonctionne alors comme méta-énonciateur (il est le donneur de parole)[106] à l'intérieur de l'épisode. Les références qu'il fait dans son discours renforcent l'assertion de direct d'une part (« ...told me just before the show... »), et son rôle de méta-énonciateur d'autre part (« let's have the titles »). Nous reviendrons au présentateur plus tard.

La séquence suivante, constituée de plusieurs segments, est le sketch intitulé *Blackmail*. Il s'agit d'une parodie de jeu télévisé, dans lequel un présentateur menace de divulguer des informations compromettantes sur des personnes si ces dernières ne téléphonent pas pour payer une rançon au présentateur. Le dispositif énonciatif est ici assez fortement marqué, puisqu'il s'agit non seulement d'une adresse directe au spectateur, mais aussi d'un appel pour ce dernier à se manifester. Mais ces adresses sont tout à fait ciblées : le présentateur s'adresse à « Mrs. Teal » ou à « Mr. S. of Bromsgrove ». De ce fait, le jeu sur l'énonciation est biaisé, le spectateur ne pouvant s'identifier au spectateur ciblé (qui est défini trop précisément). La complicité s'établit plutôt entre lui et le présentateur (même si demeure une légère complicité avec le spectateur inféré, du fait de son statut d'égal – « spectateur »). Mais le jeu énonciatif est biaisé surtout du fait que l'interaction supputée (la possibilité pour le spectateur de téléphoner) est inexistante, puisque cette émission est préenregistrée et ne fait que simuler le direct. C'est d'ailleurs grâce au pseudo-direct, au côté fictionnel du sketch (qui est produit par son insertion dans le *Flying Circus*, une émission que le spectateur sait « fictionnelle ») que la balance pèse plus lourd dans l'implausibilité que dans la plausibilité, et donc que le sketch peut devenir comique (sans quoi il serait simplement cynique). Le comique de ce sketch est donc complètement dépendant de son inscription dans une émission donnée, ce qui permet d'inférer « cela n'est pas vrai, c'est du fictionnel, du comique ». Le comique fonctionne presque toujours dans un tel contexte, mais ici il en est entièrement dépendant. A la fin du sketch, le présentateur du jeu annonce le « Stop the Film spot » : un film compromettant pour quelqu'un a été tourné, il va être diffusé jusqu'au bout si la personne compromise ne téléphone pas pour l'arrêter (et payer une certaine

[105] Du fait de sa fonction de présentateur, de son costume habituel, nous pouvons inférer qu'il s'agit du même « personnage » que le traditionnel présentateur du *Flying Circus*, d'autant plus qu'il est également interprêté par John Cleese, même si en l'occurrence il ne déclare pas « And now for something completely different ».
[106] Soumis à l'énonciation de l'épisode-même, mais auquel cette dernière délègue une partie de son pouvoir.

somme). Un film super 8 est alors diffusé, entrecoupé de plans du présentateur, jusqu'à ce qu'une sonnerie de téléphone retentisse : le film s'arrête alors et le présentateur décroche le téléphone en exigeant de son interlocuteur une somme d'argent à envoyer à une adresse apparaissant en carton à l'écran. Le plan suivant montre un homme bien habillé qui raccroche furtivement le combiné d'un téléphone. S'excusant, il rejoint alors d'autres gens pour un nouveau sketch, *The Society for putting things on top of other things.* Ce lien entre les deux sketches constitue un comique de l'énonciation dans la mesure où tout à coup, le téléspectateur inféré (la victime du chantage) apparaît à l'écran comme personnage. Ce paradoxe est à la fois plausible (il peut apparaître à l'écran, puisque c'est un personnage de l'émission *Flying Circus*) et implausible (il ne peut pas apparaître à l'écran, puisqu'il est censé s'agir d'un téléspectateur dans le sketch *Blackmail*) : le décalage énonciatif se fait ici entre une unité petite (le sketch) et une unité plus grande qui l'englobe (l'épisode du *Flying Circus*). La tension entre ces deux références possibles peut être comique si l'on estime plus plausible de s'attacher à l'unité « sketch » qu'à l'unité « épisode », tout en s'attachant tout de même un peu à cette dernière ; ce qui est fort probable puisque l'épisode fonctionne en termes de sketches présentés.[107]

Le sketch suivant, *The Society for putting things on top of other things,* se déroule ensuite, mais son comique n'est pas de l'ordre du comique de l'énonciation. Il se termine par la volte-face du président de la société, qui trouve soudain *silly* les activités de sa société (« What have we been doing wasting our lives with all this nonsense. Right, okay, meeting adjourned for ever. »). Cette volte-face est une forme de dénonciation (elle fait irruption et met fin au sketch), mais elle fonctionne dans l'énoncé, sans tenter de le déborder en menaçant l'énonciation télévisuelle elle-même (elle dénonce la stupidité de la société, mais pas le sketch en tant que tel)[108]. Après avoir ajourné la réunion pour toujours, le président se dirige vers la porte pour aller fumer une pipe à l'extérieur. Le plan suivant, en extérieur, face à la porte, le montre sortir et se tenir sur le seuil, fumant ; soudain, le président s'arrête, et regardant la caméra, s'exclame : « Good Lord. I'm on film. How did that happen ? ». Il rentre à l'intérieur puis ouvre une fenêtre (plan extérieur sur la fenêtre) et regardant la caméra : « It's film again. What's going on ? ». Un plan intérieur (en studio, comme pour le sketch de la société) nous le montre s'adressant aux membres de la société : « Gentlemen ! I have bad news. This room is surrounded by film. » Les membres de la société, indignés, se ruent alors vers portes et fenêtres et le petit jeu des plans extérieurs avec regards-caméra reprend. Tous reviennent alors au centre de la pièce (plan intérieur) et l'un d'eux déclare : « We're trapped ! ».

Ce gag fonctionne sur un comique de l'énonciation. Un personnage de sketch (donc, fictionnel) remarque qu'il est filmé et s'en indigne. Cependant, au cours du sketch de la société, il était aussi filmé, sans pour autant sembler le remarquer. La *peripeteia* est donc constituée par son attention soudain portée au fait qu'il est filmé. Deux syllogismes contradictoires s'ensuivent : l'un plausible (il peut tout à fait remarquer qu'il est filmé, puisqu'il est en effet filmé), l'autre implausible (il ne peut pas remarquer qu'il est filmé, sinon il aurait aussi remarqué qu'il est filmé dans les plans intérieurs). L'implausibilité est renforcée par le fait que dans les plans intérieurs suivant les premiers plans extérieurs, il ne fait aucune remarque quant au fait d'être également

[107] L'épisode 18 fonctionne particulièrement en termes de sketches, du fait de sa structure : il est chapeauté par un présentateur qui apparaît à plusieurs moments pour présenter les « items ». Néanmoins, les autres épisodes fonctionnent aussi quelque peu selon ce modèle, même si les sketches ne sont pas toujours bien définis en termes de commencement / fin.

[108] Il arrive, chez les Monty Python, que le sketch lui-même soit dénoncé : ainsi, dans l'épisode n°32 (le 6e épisode de la troisième saison, diffusé le 23 novembre 1972), un sketch se termine par cette discussion entre deux personnages : « This is the silliest sketch I've ever been in ! » « Shall we stop it ? » « Yeah, all right ». Et le sketch s'arrête, de même que l'épisode.

filmé à l'intérieur. Le comique peut donc fonctionner[109]. Ce gag fonctionne également sur un second paradoxe : un personnage remarque qu'il est filmé (*peripeteia*), ce qui est à la fois plausible (le personnage sait qu'il est filmé, puisqu'il est joué par un acteur) et implausible (le personnage ne sait pas qu'il est filmé, seul l'acteur peut le savoir, sans quoi il perd son statut de personnage pour devenir un « personnage d'acteur »). Ce second paradoxe joue ainsi sur la confusion personnage/acteur, en brouillant la limite qui conventionnellement les sépare. Néanmoins, même en se dévoilant comme jouant devant une caméra, le président reste un personnage, même s'il s'agit d'un personnage d'un autre type (et le fait qu'il conserve son statut de président de la société permet à la balance de pencher plutôt du côté de l'implausibilité – il demeure plus personnage qu'acteur). Enfin, le gag fonctionne sur un troisième paradoxe (la *peripeteia* étant constituée par le regard caméra du président), celui du regard : l'énonciation propose deux points de vue sur le même personnage, l'un de focalisation zéro (les plans en studio) et l'autre de focalisation interne particulière (la caméra) ; mais une focalisation zéro se rapporte toujours en fin de compte à une caméra, et une focalisation interne à la caméra se rapporte toujours en fin de compte à une énonciation (d'autant plus qu'ici, il n'y a personne derrière la caméra, elle est impersonnelle – tout comme l'énonciation). Ce gag est ainsi fort complexe puisqu'il articule trois paradoxes selon différents niveaux : le sketch (l'espace fictionnel)/le hors-sketch, le personnage/l'acteur, la focalisation zéro/la focalisation interne. Il fonctionne ainsi comme une triple dénonciation : il n'y a pas de sketch sans hors-sketch, il n'y a pas de personnage sans acteur, il n'y pas de point de vue sans caméra. Mais s'il ne s'agissait que de cela, ce ne serait pas comique ; cela devient comique du fait des plans intérieurs qui perpétuent le contrat fictionnel premier (la croyance en un espace fictionnel, en un personnage, en une focalisation zéro – non dénoncés comme artificialités). De ce fait, l'implausibilité l'emporte sur la plausibilité (le sketch dénonce d'un côté un dispositif — mais de l'autre côté continue à fonctionner comme sketch dans le même dispositif sans le dénoncer) et le comique fonctionne. C'est cette ambiguïté qui fait de cette séquence un gag et non un simple effet de déconstruction.

Les membres de la société finissent par trouver une issue, et le segment suivant consiste en une animation : ils sont tombés dans un oesophage. Cet oesophage appartient à un gentleman qui se rend aux toilettes, et l'on entend un bruit de chasse d'eau. Le segment suivant fait retour sur le présentateur dans le snack-bar, qui annonce le prochain sketch. Un nouveau plan présente alors deux personnages sur un plateau de télévision, qui s'apprêtent à parler de *current affairs*. Le sketch débute, mais il est rapidement interrompu par l'intervention d'un manager qui déclare : « Sorry, loves, sorry, the show is too long this week and this scene's been cut. » Voyant leurs mines déçues, il leur annonce « But if you can find a piano stool you can appear later on the show »[110]. Il sort du champ. L'un des deux personnages s'exclame alors : « Sh. I can hear something. 'Ang about, we may still get in this show as a link. » Il s'accroupit alors et colle son oreille au plancher. Le plan suivant consiste en un *split-screen* (le plancher faisant office de séparation) et l'on voit dans la section du bas les membres de la société projetés dans un tuyau de WC. Le segment suivant (qui n'est plus en *split-screen*) consiste

---

109 Cela dit, le comique joue aussi sur la phrase « I'm on film », qui peut signifier « Je suis filmé », mais aussi « Je suis sur pellicule ». Or, la BBC était avare de pellicule avec les Monty Python, et ne lui en fournissait que pour tourner les séquences en extérieur. Pour les séquences en studio, les Monty Python utilisaient le support magnétique usuel à la télévision. De là une différence esthétique notable entre les deux types de plan, qui vient faire écho (particulièrement dans ce sketch) à la dualité intérieur/extérieur (normalité domestique/anormalité du monde) construite par le medium télévisuel.

110 Promesse qui sera « tenue » (plutôt par le foyer de l'énonciation que par le personnage du manager, cela dit), puisqu'ils apparaîtront brièvement comme pianistes dans le sketch *Seven brides for Seven Brothers*.

alors en une animation de diverses aventures arrivant aux membres de la société. Enfin, un plan fait retour au présentateur dans le snack-bar qui annonce le sketch suivant.

Cette succession de segments est riche en marques de l'énonciation, mais toutes ne sont pas pour autant comiques. Néanmoins, les segments de lien sont variés et remarquablement agencés. L'un d'eux est constitué par la transformation des membres de la société en figures animées et leur disparition dans un oesophage. Mais ce segment ne nous semble pas véritablement comique : si l'on s'en tient à Palmer, on peut expliquer cela par le fait qu'il n'est pas plus implausible que plausible. En effet, le régime de croyance des sketches n'est pas le même que celui des séquences animées : ces dernières sont a priori moins réalistes[111] (un plus grand degré d'implausibilité y est accepté), il est donc nécessaire que la *peripeteia* soit encore plus implausible pour pouvoir constituer un gag. Or, dans le monde des séquences animées de Terry Gilliam, il n'est pas vraiment implausible de voir des gens tomber dans un oesophage (Gilliam joue beaucoup sur les corps malmenés, les tuyauteries, les intérieurs). Par contre, le sketch avorté des *Current affairs* constitue un gag énonciatif au sein de l'épisode : en effet, le sketch est annoncé par le présentateur (délégué de l'énonciation) mais ensuite coupé. Cette coupure constitue la *peripeteia*, et elle est à la fois plausible (ce sketch est en effet censuré, puisqu'on le voit coupé à l'écran) et implausible (ce sketch n'est pas censuré, s'il l'était vraiment on ne verrait rien à l'écran), tout en étant plus implausible que plausible. Quoique ce dernier fait ne va pas de soi : on n'entend aucun rire préenregistré, et on pourrait aussi soutenir que le sketch est effectivement censuré mais à un autre niveau (puisqu'il ne se développe pas plus loin), donc que la coupure est plus plausible qu'implausible.

Suite au retour du présentateur, l'épisode 18 se poursuit avec le sketch intitulé *Accidents sketch,* qui n'entre pas dans ce que nous avons appelé du « comique de l'énonciation ». Le sketch se termine devant une maison qui vient de s'écrouler ; derrière les décombres apparaissent alors les membres de la *Society for putting things on top of other things* qui cherchent à se rendre à une école. Ils passent devant un comédien déguisé en évêque en train de répéter son texte. Ils lui demandent le chemin de l'école, et le comédien leur répond : « I'm sorry, I don't know. I'm not in this one – I'm in next week's I think. » Cet épisode est une marque de l'énonciation : un comédien répétant son texte est représenté à l'image, alors qu'il n'est pas censé apparaître dans l'épisode 18, mais plus tard[112]. Mais il ne s'agit pas d'un gag, nous n'allons donc pas nous y attarder plus avant. Les membres de la société finissent par trouver l'école et y entrent. Le plan suivant montre le présentateur dans le snack-bar, qui dit : « Ah well, they seem to have linked that themselves, so there's no need for me to interrupt at all. So, ah, back to the school hall. » Un plan fait alors retour dans le hall de l'école.

[111] Nous parlons ici des animations de Terry Gilliam, et non de l'animation en général. Les animations de Terry Gilliam obéissent à des logiques bien plus éloignées du monde de l'expérience rationnelle que l'animation plus traditionnelle. Certes, les logiques à l'oeuvre dans les sketches ne sont pas rationnelles non plus, loin s'en faut, mais les sketches ont cet avantage d'être « pris sur du réel », ce qui induit malgré tout une impression de réalité plus grande et donc une plus grande plausibilité.

[112] Il faut noter à ce propos que ce n'est pas la première apparition du comédien-évêque dans le *Flying Circus.* Au début de l'épisode 16, M. Chigger, personnage du sketch *Flying Lesson*, était aussi passé devant l'évêque et lui avait aussi demandé son chemin ; l'évêque lui avait alors répondu « Nothing to do with me. I'm not in this show. This is show five – I'm not until show eight. » (la numérotation des shows correspond ici aux épisodes de la seconde saison, tels qu'ils ont été enregistrés – la diffusion est parfois agencée légèrement différemment). Par contre, il est impossible de savoir si l'évêque qui apparaît à l'épisode 19 (dans le sketch de la remise des prix) ou 20 (dans le sketch du jeu télévisé) est le même. Ces différents petits épisodes constituent une trame de référence du *Flying Circus* tout en dévoilant son énonciation (en révélant le *Flying Circus* comme *show*).

Ce petit gag, constitué par l'interruption[113] gratuite du présentateur, joue sur l'énonciation : la fonction du lien entre les sketches, assurée d'abord par un segment télévisuel, est ensuite redoublée par le présentateur qui fait mine de se rendre compte de cette inutilité. La *peripeteia* (l'irruption du présentateur) est à la fois plausible (c'est sa fonction de lier les sketches) et implausible (si les sketches sont liés d'une manière, il est inutile de le relier d'une autre). Mais le paradoxe joue à un autre niveau : cette interruption fait du présentateur (relevant ordinairement du niveau α, de la « normalité » de l'émission télévisuelle[114]) un perturbateur du niveau α (il relève donc dès lors du niveau β, puisqu'il interrompt la fluidité du discours du niveau α). Pour retrouver son statut dans le niveau α, il doit donc d'abord prendre le rôle du niveau γ et se censurer lui-même. Toutes ces opérations sont cependant réellement mises en oeuvre au niveau ω (qui délègue au présentateur à la fois le pouvoir d'interrompre et celui de se censurer). Cependant, ce double mouvement d'interruption / censure est peu comique. L'interruption est implausible (de par son inutilité) et la censure est plausible (du fait même de l'implausibilité de l'interruption d'une part, et du fait que la censure est assurée par le même personnage que l'interruption d'autre part), mais l'implausibilité ne pèse pas beaucoup plus lourd que la plausibilité puisque celle-ci s'appuie sur celle-là (et que l'appui engendre l'équilibre). Si l'implausibilité l'emporte néanmoins, c'est simplement dû au fait que la censure n'est pas possible sans l'interruption.

Le sketch *Seven Bride for Seven Brothers* se déroule ensuite normalement (c'est à dire, en ce qui nous concerne ici, sans comique de l'énonciation), de même que le sketch suivant, *The man who is alternately rude and polite.* Ensuite, un plan fait retour sur le présentateur dans le snack-bar, et donne l'occasion d'un gag qui relève du comique de l'énonciation et qui le thématise à l'intérieur de l'énoncé. Une serveuse apporte au présentateur une tasse de café, et ce dernier lui dit « Sorry, I asked for tea. » ; elle reprend donc la tasse. Le présentateur se tourne ensuite vers la caméra et annonce : « Well we've had the dessert and then, and so the first item, the *last* item on our menu of fun is the coffee. » La serveuse revient alors vers lui et lui tend la tasse de café. Comme le présentateur réitère « No I did ask for tea. », elle rétorque « But you just said coffee. » Le présentateur lui explique alors « No, no, that was just my announcement, just a metaphor. » La serveuse emporte alors la tasse et le présentateur reprend : « We come... » mais il est aussitôt gêné par le bruit que font les serveuses et leur adresse un « would you keep it down, please... » puis poursuit, face à la caméra : « we come as – as I said just now, to the coffee ». La serveuse s'écrie alors « Here, he said it again ! », ce à quoi le présentateur répond par un « Shut up ! ».

Ici, nous avons donc un présentateur qui annonce la suite de l'émission, interrompu à plusieurs reprises par une serveuse, et qui finit par censurer cette dernière pour pouvoir faire retour à l'émission. Le paradoxe est constitué par le fait que les soi-disant interruptions de la serveuse font partie de l'émission comique *Flying Circus*, bien qu'elles ne fassent pas partie du « menu of fun » annoncé par le présentateur. La *peripeteia* est donc l'interruption par la serveuse, et elle se produit plusieurs fois (ce qui introduit une gradation dans le gag) : elle est plausible (elle interrompt l'émission, puisqu'elle interrompt l'homme qui la présente) mais surtout implausible

[113] Nous l'avons vu, pour Ellis, il n'y a pas d'interruption à la télévision, seulement des suites d'éléments. Mais selon nous, cette remarque ne vaut qu'au niveau supratextuel (celui de la programmation). En effet, si l'énonciation programmative ne cherche qu'à diffuser, à combler du vide, et ne s'embarrasse pas de construire un discours global cohérent ni de respecter absolument l'immanence des textes qu'elle diffuse, ce n'est pas le cas de l'énonciation de ces textes définis (ici, le *Flying Circus*), qui, elle, ne travaille que son texte mais le travaille dans son entier et son fini.

[114] De cet épisode en particulier (présenté « live from the Grillomat Snack-bar, Paignton »), mais aussi de l'émission *Flying Circus* en général (le présentateur est un personnage qui y apparaît fréquemment), et même des programmes télévisés de cette époque (où les présentateurs sont extrêmement communs).

(elle n'interrompt pas l'émission, puisqu'il s'agit d'un gag prévu pour et dans l'émission, relevant du niveau d'énonciation ω). En ce sens, le gag joue sur l'énonciation, et le représentant du niveau α (le présentateur), face aux interruptions de la déléguée du niveau β (la serveuse), devient également représentant du niveau γ (la censure), ce qui permet au niveau α de reprendre ses droits. Mais le gag fonctionne aussi plus simplement à l'intérieur de l'énoncé lui-même, indépendamment du contexte énonciatif de l'émission ; il constitue alors non pas un comique de l'énonciation, mais la mise en abyme de sa logique (les relations d'irruption et de censure). Ces deux gags pourtant ne font qu'un tout en relevant de contextes et de délimitations d'espaces différents : ils se soutiennent l'un l'autre, l'un n'existe que grâce à l'autre.

L'épisode se poursuit avec le sketch *Documentary on boxer*. Une fois celui-ci terminé, un plan fait retour au snack-bar. Mais cette fois, le présentateur n'est plus là ; la serveuse, s'adressant à la caméra, déclare : « He's gone. But he left a message. [...] It says sorry, had to catch the last bus. Am on the 49b to Babbacombe. » Le plan suivant, cadré de près, nous montre alors le présentateur au sommet d'un bus à toit découvert. Remarquant la caméra, le présentateur déclare : « Oh, er, there you are. Hello. You got the note, jolly good. » Il bavarde un peu, puis se demande « I don't know if I shall be introducing the show next week as I understand my bits in this show have not been received quite as well as they might ». Les *credits* commencent à défiler en surimpression. Il explique alors qu'il n'est pas très bon avec les mots, qu'il est plutôt à l'aise dans les performances visuelles : « I have a very funny walk[115]. I wish I'd been in that show. ». Enfin, il commence à geindre pathétiquement, à pleurer tout en s'excusant, et finalement lâche misérablement « I wish it would say the end ». Et le carton « The End » apparaît.

Cette séquence est comique, et elle est riche en marques de l'énonciation (le présentateur parle du *show* de la semaine suivante, de son propre rôle dans le *show*...). Mais cela ne fait pas du comique de l'énonciation. Ce dernier ne se situe qu'à deux moments dans la séquence : tout au début et tout à la fin. Le montage du plan du snack-bar et du plan du bus, motivé par un simple message sur un billet, produit une surprenante impression de fluidité (surprenante parce que l'épisode a été construit par l'énonciation comme du direct – et les plans sur le présentateur sont les points nodaux de ce direct) et constitue la *peripeteia*. Celle-ci se compose de deux syllogismes, l'un plausible (ce montage de plans est logique, puisque la serveuse a indiqué à la caméra où se trouvait le présentateur), l'autre implausible et plus pesant (ce montage de plans n'est pas logique, une caméra ne peut pas se téléporter ainsi instantanément en direct). La *peripeteia* se décline également sur un autre axe de syllogismes ; elle est plausible (la caméra a besoin du message pour retrouver le présentateur, puisqu'elle avait l'habitude de le retrouver dans le snack-bar et qu'il n'y est plus) mais surtout implausible (la caméra n'a pas besoin du message pour retrouver le présentateur, puisqu'elle n'existe pas en tant que telle, en dehors d'une énonciation qui seule a le pouvoir de l'assigner dans le snack-bar ou au sommet du bus). En somme, ici, le présentateur et la caméra, qui formaient un couple relevant du niveau α, sont séparés momentanément par l'indépendance affichée du présentateur (qui a pour corollaire l'indépendance affichée de la caméra), puis se reforment en niveau α. Cette séparation/reformation opérée par l'énonciation (en son niveau ω) sur les instances qu'elle a délégué en son niveau α (ici, une caméra et un présentateur) démontre au fond qu'elle est maîtresse du jeu, même quand le niveau α et le niveau ω semblent confondus. En effet, le niveau α n'est ici ni empêché

[115] référence à peine voilée au sketch *the Ministry of Silly Walks*, de l'épisode 14, où John Cleese a le rôle principal (mais le personnage du présentateur, bien qu'incarné par John Cleese, ne se confond pas avec lui...).

d'advenir par une irruption, ni censuré : il est simplement défait puis renoué. Nous appellerons cette nouvelle modalité de relations entre niveaux d'énonciation (ici entre ω et α) la *mue*. Il s'agit d'une figure encore obscure, mais nous tâcherons de l'éclaircir plus tard.

L'autre moment du comique de l'énonciation dans cette séquence est l'enchaînement de plans entre le présentateur qui dit « I wish it would say the end » et le carton « The End ». Ici, la *peripeteia* est cette coïncidence. Cependant, la *peripeteia* semble ici plus plausible (la fin peut survenir à ce moment-là, puisque tous les *credits* ont déjà défilé, et que le présentateur s'efforce de meubler mais n'attend et ne souhaite que cette fin) qu'implausible (la fin ne peut pas survenir à ce moment-là, puisque le présentateur n'a pas le contrôle de l'énonciation). Selon la théorie de Palmer, il ne s'agirait donc pas d'un gag, mais d'un simple jeu sur l'énonciation. Mais nous avons vu, au début de ce travail, que la théorie de Palmer n'était pas infaillible : nous ne tâcherons donc pas de forcer ce gag à lui correspondre.

L'analyse de l'épisode 18 se termine donc ici. Nous ajouterons cependant encore qu'au début de l'épisode 19, diffusé la semaine suivante, un plan montre le présentateur assis à son bureau dans une forge. Il lève soudain la tête et s'adresse à la caméra : « You probably noticed that I didn't say "and now for something completely different" just now. This is simply because I am unable to appear in the show this week. » Il se montre soudain étonné, regarde le script et le micro devant lui, puis s'adresse à nouveau à la caméra : « Sorry to interrupt you ». Ce segment fait immédiatement référence à la fin de l'épisode 18 ; le paradoxe est constitué par le fait qu'il affirme ne pas être présent dans le *show* alors qu'on l'y voit. Mais cela ne consiste pas encore en un gag, si l'on se fie aux rires préenregistrés. Ceux-ci apparaissent lorsque le présentateur commence à se montrer étonné et à regarder le script. Pourquoi ? Parce que le paradoxe dont nous avons parlé est trop implausible pour faire rire et constituer un gag, il relève du non-sens ; mais le doute affiché ensuite par le présentateur introduit une dose suffisante de plausibilité pour transformer ce non-sens en gag.

C : Dans d'autres media

Nous allons tenter brièvement d'analyser le comique *pythonesque* dans d'autres media, afin de voir d'une part si le comique de l'énonciation est un trait caractéristique de l'humour des Monty Python, et, d'autre part, afin de voir si des relations entre niveaux d'énonciation du type de celles que nous nous avons rencontré jusqu'ici peuvent être décelés.

1) Le livre

Les Monty Python ont créé (plutôt qu'écrit) plusieurs livres, principalement sous l'impulsion d'Eric Idle. Les principaux furent *Monty Python's Big Red Book*[116] (dont la couverture était bleue), ainsi que *The Brand New Monty Python Bok* (dont la couverture était tachée de vraie fausses empreintes digitales), mais il y en eut d'autres. Ces livres reprenaient en grande partie les sketches du *Flying Circus* tout en les adaptant à un medium nouveau. Mais un gag particulier est constitué par la Page 71 (voir annexe page suivante). Peut-on parler d'énonciation à propos d'un livre (indépendamment des questions relatives à la narration ; le livre n'est pas l'écrit) ? D'une certaine manière oui, dans la mesure où le livre est bel et bien un discours produit et reçu (qui



116 Dont une version française, fort médiocre, existe sous le titre Le grand livre des Monty Python.

met face à face un livre et un « lecteur »). Nous ferons en tout cas l'hypothèse que oui, bien que nous n'ayons pas le temps de l'étayer ici. Ainsi, le gag de la page 71 fonctionne comme une surprise (*peripeteia*) lorsqu'on la découvre en tournant les pages (ce qui est le mode de consultation usuel du livre) : elle est à la fois plausible (cette page a sa place dans le livre, puisque c'est la page 71 et qu'elle se trouve être entre la page 70 et la page 72) et implausible (cette page n'a pas sa place dans le livre, puisqu'elle ne contient que sa numérotation ; elle prend la place d'une autre page), tout en étant plus implausible que plausible. Ce comique joue sur l'énonciation : si l'on considère la normalité du medium livre (son niveau α) comme une suite de pages numérotées contenant du texte et/ou des images, l'apparition de la page 71 constitue l'irruption d'un autre niveau d'énonciation (le niveau β) puisqu'elle ne contient, en caractères géants, que sa numérotation (elle répond à une autre logique que celle de la « normalité » du niveau α), et qu'elle supplée ce qu'aurait pu être une page 71 « normale ». Le comique énonciatif fonctionne donc ici d'une manière assez similaire dans sa logique à la télévision ou au cinéma, même si son succès semble bien plus variable (il dépend de la manière de tourner les pages, de l'ordre dans lequel cela sera fait...). Nous constatons, à travers cet exemple, que les Monty Python développent aussi un comique de l'énonciation dans le medium livre (à condition, encore une fois, d'admettre l'hypothèse que l'on puisse parler d'énonciation pour le livre).

2) Le CD-Rom

Peut-on parler d'énonciation à propos d'un CD-Rom ? Nous faisons l'hypothèse que oui. Il est clair qu'il s'agit alors d'un dispositif d'énonciation différent de celui d'une conversation, ou d'un film, mais le CD-Rom peut tout de même être considéré comme un texte, à la fois émis (conçu) et reçu (utilisé). Une des caractéristiques fondamentales du medium CD-Rom est ce que l'on nomme « l'interaction » (terme sans doute assez mal choisi, mais conservons-le puisqu'il ne s'agit pas pour nous ici de réfléchir sur le CD-Rom en tant que tel, mais sur le comique de l'énonciation). Le dispositif énonciatif du CD-Rom comporte alors un foyer[117] d'énonciation (l'instance qui présente le contenu et gère les choix effectués), qui produit un énoncé (le CD-Rom et tout ce qu'il contient et permet d'effectuer) à destination d'une cible de l'énonciation (l'utilisateur du CD-Rom, qui dispose alors d'une certaine marge de liberté à l'intérieur du CD-Rom, liberté qui a été déléguée ou plutôt programmée par le foyer de l'énonciation – il ne s'agit donc pas de véritable liberté). Le comique de l'énonciation devra donc jouer sur les actes (limités par le choix offert) de l'utilisateur à l'intérieur du CD-Rom et les « réactions » du foyer de l'énonciation à ces actes (réactions elles-mêmes limitées, puisqu'aussi programmées). Voyons un peu ce que les Monty Python ont fait avec le CD-Rom.

Les Monty Python ont réalisé deux CD-Roms où éclate toute la relative futilité des cliquements de souris, *Monty Python's Complete Waste of Time* en 1994 et *Monty Python and the Holy Grail* en 1996. Nous allons traiter quelque peu de ce dernier afin de voir si et comment les Monty Python déploient du « comique de l'énonciation » dans le medium CD-Rom. Inspiré du film du même nom, *Monty Python and the Holy Grail* consiste en un jeu, la quête du Graal, que l'utilisateur devra entreprendre en passant par différentes étapes et

[117] Puisque nous n'avons pas le temps ici de nous interroger plus avant sur la relation énonciative particulière que crée le CD-Rom, mais qu'elle semble en partie influencée par l'utilisateur, nous utiliserons les pôles énonciatifs foyer/cible pour faciliter notre analyse. Nous en sommes réduit à faire l'hypothèse qu'ils sont appropriés.

épreuves. Jusque-là, rien que de très classique. Le programme s'ouvre sur un générique, puis un carton titrant « no refunds », et enfin confronte l'utilisateur à une interface[118] constituée des trois choix suivants, sous l'image d'un Graal : « Trouver le Graal », « Regarder le film », « S'enregistrer ».

L'utilisateur va, selon toute logique, cliquer sur l'option « Trouver le Graal » pour commencer à jouer. Supposons qu'il le fasse : un son de victoire au jackpot retentit alors, le Graal s'allume et clignote, et sur un nouvel écran[119] illustré d'anges et de trompettes, une voix se fait entendre qui dit : « Félicitations, vous avez gagné ! Bien joué. Quelle démonstration ! Nous espérons que ce jeu vous a plu. Aurevoir ! » et le jeu se ferme, faisant revenir l'utilisateur du CD-Rom sur son système d'exploitation[120]. Nous pouvons considérer cet « événement » comme un gag énonciatif. En effet, le foyer de l'énonciation propose à un niveau (non seulement par le choix offert, mais surtout par le fait qu'il s'agit de la première interface du CD-Rom – l'utilisateur n'est pas encore entré dans le programme) de commencer à jouer, et à un autre niveau il ferme son propre programme. En termes de la logique de l'absurde, la *peripeteia* est constituée par le clic qui déclenche la fin du jeu/la fermeture du programme (ce qui constitue une seule et même action), et se compose de deux syllogismes contradictoires, l'un plausible (le jeu est bien fini, puisque le Graal a été trouvé[121]), l'autre implausible (le jeu n'est pas fini, puisque l'on vient à peine de commencer), ce dernier pesant plus lourd. Un second paradoxe joue sur la notion d'interface : la *peripeteia* est plausible (l'interface fait partie du jeu, donc le jeu peut être terminé dans l'interface) et implausible (l'interface ne fait pas partie du jeu, le jeu ne peut donc pas se terminer dans l'interface), cette dernière proposition étant la plus forte, du fait de la fonction de l'interface[122]. Cette *peripeteia* surprenante fonctionne extrêmement bien sur ses deux paradoxes à la fois : mais est-ce vraiment du comique? Nul doute que cela dépendra quelque peu du rapport négocié entre l'utilisateur et le CD-Rom, mais du fait du statut comique des Monty Python, l'attente comique est réelle, et c'est elle qui permet alors de rire de ce gag plutôt que de s'en agacer. Néanmoins, ce gag fait étrangement écho à la fin avortée du film *Holy Grail*...

Quoiqu'il en soit, agacé ou non, supposons que l'utilisateur décide d'entrer à nouveau dans le jeu. Cette fois, devant le triple choix proposé par l'interface, il se garde bien de choisir « Trouver le Graal ». Il reste alors les choix « Regarder le film » et « S'enregistrer ». N'ayant pas encore joué, il n'a aucune raison valable de s'enregistrer, il choisit donc de « regarder le film ». Une fois un (faux) téléchargement accompli apparaît une petite fenêtre dans laquelle le film *Holy Grail* débute, mais diffusé à une telle vitesse qu'il ne dure que 12 secondes. L'utilisateur se retrouve alors à nouveau devant la même interface. Ce gag, ici, fonctionne sur une *peripeteia* (le film est bien moins long que prévu), qui débouche sur deux syllogismes contradictoires, l'un plausible (l'utilisateur a regardé le film, puisque il l'a vu défiler), l'autre implausible (il n'a pas regardé le film, puisque d'une part le film s'est déroulé trop vite pour qu'il puisse véritablement le regarder et que d'autre part il

[118] L'interface est une frontière commune entre deux systèmes, qui permet des échanges. Ici, l'interface consiste en une frontière entre l'utilisateur et le jeu (le programme), qui permet au premier de choisir un option dans un menu, et au second de proposer des options via ce menu.

[119] Nous n'osons pas parler de plan.

[120] Le système d'exploitation est le « Bureau » sur Macintosh, ou « Windows » sur PC par exemple. C'est l'interface principale de l'ordinateur.

[121] Le gag fonctionne donc sur le sens strict de la phrase « Trouver le Graal » par rapport à son sens attendu dans le contexte du jeu (« Jouer et chercher le Graal pour le trouver »).

[122] L'interface (ce qui permet l'accès ou l'empêche) est un élément très intéressant du medium CD-Rom (de l'informatique en général), et son statut, dans une certaine mesure, n'est pas très éloigné de celui des cartons, au cinéma : elle interrompt le programme, mais elle est également ce qui permet sa poursuite. Elle est un hors-jeu, tout en étant à l'intérieur de celui-ci. Elle permet l'accès et le retrait, tout en imposant sa présence (pour accéder ou pour quitter, il faut d'abord passer par elle) *au lieu* de ce qu'elle permet (c'est à dire qu'elle diffère ce qu'elle permet).

semble douteux que ce « film » contienne réellement toutes les images du film en douze secondes), ce dernier pesant plus lourd.

Pour pouvoir enfin jouer, l'utilisateur devra en effet cliquer sur « S'enregistrer ». A un autre niveau, l'interface et ses options constitue alors elle-même un gag : la *peripeteia* est constituée par la surprise de l'option à choisir pour pouvoir jouer, débouchant sur un double syllogisme contradictoire, l'un plausible (il est tout à fait possible de devoir cliquer sur « s'enregistrer » pour pouvoir jouer, puisque c'est une des options offertes), l'autre implausible (il n'est pas possible de devoir cliquer sur « s'enregistrer » pour pouvoir jouer, puisqu'il y a d'autres options plus plausibles ou d'autres termes plus pertinents à employer que « s'enregistrer »), ce dernier pesant plus lourd (du fait de la (fausse) liberté accordée à l'utilisateur).

Le CD-Rom semble se prêter particulièrement bien au comique de l'énonciation ; cela est peut-être dû à la relation particulière (« l'interaction ») que le foyer et la cible de l'énonciation entretiennent. Cela tient certainement aussi au fait du contact direct entre un humain (« mécanisé ») et une machine (« humanisée »), ce qui nous ramène à Bergson. Dans le CD-Rom, la cible de l'énonciation est impliquée personnellement, plus encore que dans la télévision, puisque c'est elle qui déclenche ce qui lui arrive ; mais ce qui lui arrive avait été programmé – et d'une certaine manière est donc déclenché – par une autre instance... Il serait certes très intéressant d'effectuer une analyse en profondeur de l'énonciation d'un CD-Rom, mais malheureusement cela sortirait du cadre que nous nous sommes fixé ici. Quittons donc le CD-Rom pour tenter de faire un bilan de ce travail.

IV Conclusions

Au fil des différentes analyses que nous avons effectuées, nous avons rencontré de nombreuses modalités de ce que nous avons appelé le « comique de l'énonciation ». Il est temps maintenant pour nous d'en faire le bilan.

Nous avons avancé que les relations entre différents niveaux d'énonciation constituent les traits caractéristiques du comique de l'énonciation. Nous sommes partis d'une distinction entre deux niveaux d'énonciation en général confondus, à savoir le niveau ω qui constitue le dernier niveau d'énonciation du film et englobe tous les autres, et le niveau α qui constitue une énonciation « classique », non perçue comme énonciation (une sorte de degré zéro de l'énonciation, modèle théorique introuvable en réalité). Nous avons ensuite isolé d'autres niveaux d'énonciation, principalement le niveau β, parallèle au niveau α et venant se suppléer à lui, et le niveau γ, instance de censure agissant contre le niveau β et parfois contre le niveau α. Il convient de faire ici une remarque : dans la mesure où l'énonciation possède une structure feuilletée, elle se décline en une infinité de niveaux d'énonciation. Ainsi, le niveau β d'une séquence ne correspond en réalité pas au niveau β d'une autre séquence (et la même remarque est valable pour le niveau γ); néanmoins, nous les avons regroupés en nous appuyant sur le type de relation qu'ils entretiennent avec d'autres niveaux d'énonciation. Les différents types de relation que nous avons noté sont les suivants :

L'*irruption* constitue l'apparition d'un second niveau d'énonciation (le niveau β) qui vient suppléer le niveau α, c'est à dire prendre sa place ou s'y ajouter. Ces deux cas sont légèrement différents, mais constituent deux modalités de la notion de supplément. Ce supplément n'a pas besoin de tout l'espace de l'énonciation, une infime partie lui suffit. Il est inutile au développement du niveau α, mais il ne s'y oppose pas forcément non plus. Soit il s'y ajoute, soit il le retarde, mais il ne le censure jamais. L'irruption peut consister en n'importe quelle matière de l'expression : nous en avons déjà vu des exemples en écrit, image, musique, parole. L'irruption n'est pas comique en elle-même ; néanmoins, elle peut l'être. Pour cela, il est nécessaire que l'irruption constitue la *peripeteia*, et qu'elle soit plus implausible que plausible. C'est-à-dire qu'elle ait un léger lien avec le niveau α qu'elle supplée, mais que ce lien soit trop ténu pour être vraiment plausible. Cependant, dans notre analyse de *Holy Grail*, nous avons constaté que l'irruption apparaît rarement seule, qu'elle se combine plutôt avec la censure.

La *censure* constitue l'apparition d'un troisième niveau d'énonciation (le niveau γ) qui vient interrompre le niveau β pour permettre le retour au niveau α. Pour ce faire, il doit occuper brièvement tout l'espace de l'énoncé. La censure peut également apparaître directement contre le niveau α, mais dans ce cas le texte se termine : s'il reprenait, le niveau α deviendrait un niveau β (une irruption, contre la censure). Le niveau γ, contrairement aux niveaux α et β, ne peut durer que peu de temps, sans quoi il se transformerait en nouveau niveau α ou β. Le niveau γ peut consister en n'importe quelle matière de l'expression ; il est souvent lié à la parole. La censure, malgré sa violence ou son agressivité, n'est pas comique en elle même. Mais elle peut l'être lorsque son intervention (qui constitue alors la *peripeteia*) est plus implausible que plausible. C'est à dire toujours, dans le comique de l'énonciation, puisque il est implausible de voir une énonciation censurer son propre

énoncé (la véritable censure est invisible, silencieuse), même si cela est légèrement plausible (pour le but du film – poursuivre ou revenir au récit – il faut une censure).

La *corruption* ne nous semble en définitive qu'une modalité particulière de l'irruption ; quant au *démasquage*, par voie de conséquence, il n'est qu'une forme particulière de la censure. Nous renonçons donc à ces distinctions, qui ne font qu'ajouter de la confusion. Quant à ce que nous avons appelé la *légitimation de l'absurde*, elle ne consiste finalement qu'en ce processus qui fait que tout niveau énonciatif finit par devenir le nouveau niveau α, s'il n'est pas démenti.

Enfin, la *mue* (que nous avons rencontré à la fin de l'épisode 18 du *Flying Circus*) et l'*insertion* (que nous avons rencontré dans le gag de Camelot) sont des figures encore obscures. Elles consistent en des relations entre le niveau ω et le niveau α□: dans les deux cas, le niveau α semble renoué d'une autre manière. Mais dans le cas de la mue, ce changement se fait de l'intérieur (ω semble prendre acte des informations transmises par le niveau α), tandis que dans le cas de l'insertion, le changement se fait de l'extérieur (α semble prendre acte des informations transmises par le niveau ω).

Il est nécessaire, à ce point, de se demander si la distinction de niveaux d'énonciation et la typologie des relations qu'ils entretiennent sont vraiment nécessaires. Certes, elles nous ont été utiles dans nos analyses, mais arrivé à ce stade, elles empêchent peut-être une compréhension plus fine de ce que peut être le comique de l'énonciation. En effet, différents gags que nous avons considéré comme du comique de l'énonciation ne semblent pas relever de ces logiques (nous les avons d'ailleurs analysés sans faire appel à elles) : ils mettent notamment en jeu des relations entre l'énonciation et le spectateur, ou entre l'énonciation et l'acte de projection. De plus, la séparation entre ce que nous avons décrit comme censure ou comme irruption ne se justifie pas entièrement, puisqu'une intervention de censure peut être aussi considérée comme une forme d'irruption, et qu'une irruption peut être considérée comme une forme de censure (lorsqu'elle prend la place d'un autre énoncé, elle réduit cet énoncé au silence). Enfin, la séparation de l'énonciation en différents niveaux tend, à terme, à donner la fâcheuse impression que différentes énonciations cohabitent au sein du film. Or, il faut le redire, l'énonciation est *une*. Elle pourrait même paraphraser Jésus-Christ : « Je suis l'alpha et l'oméga... ». Pour ces différentes raisons, nous allons désormais plutôt tenter d'appréhender ce qu'est le comique de l'énonciation en nous appuyant sur l'énonciation en tant que processus indivis. Car l'énonciation, même si elle fait mine de déléguer son pouvoir, reste toujours maîtresse du jeu (nous l'avons vu dans de nombreux exemples au cinéma, mais le plus frappant était le CD-Rom).

Cependant, le grincement comique du jeu de l'énonciation n'est pas l'apanage des Monty Python. Dans la tradition comique cinématographique, le fait est même assez fréquent : chez les Marx Brothers par exemple, les apartés de Groucho au public en font partie. Quant à *Une Nuit à l'Opéra*, il multiplie les effets de ce genre à tel point que Barthes le tient « pour allégorique de maint problème textuel ».[123] *Hellzapoppin*, de H. C. Potter, constitue quant à lui l'exemple le plus souvent cité, dans la mesure où, comme le dit un personnage, il s'agit d' « un film sur un film sur *Hellzapoppin* » : cette situation permet nombre de jeux énonciatifs et donne lieu à quelques gags loufoques. Tex Avery aussi joue sur l'énonciation, même s'il s'agit d'animation : ainsi, dans *Little Red Walking Hood*, tandis que le loup poursuit la mère grand, deux silhouettes en surimpression viennent occuper le bas de l'écran, figurant des gens arrivant en retard à la séance de cinéma et dont le haut du corps

[123] BARTHES, 1971, p.1196.

s’interpose entre le projecteur et l’écran ; le loup et la grand-mère s’interrompent, attendent que les retardataires soient assis, puis reprennent leur poursuite.

Les jeux sur l’énonciation sont fréquents dans le cinéma comique, mais ces jeux ne constituent pas toujours des gags, loin s’en faut : nous l’avons vu chez les Monty Python. Il est alors légitime de se poser la question : pourquoi un film dont le but est de faire rire joue avec son énonciation sans qu’en faire un gag soit nécessaire ? Il semble d’une part que « l’énonciation énoncée » contribue à fléchir le sérieux du cinéma, ce qui facilite les gags futurs. De cette manière, le film ouvre d’autant mieux la possibilité même du rire, puisque ce dernier nécessite une distance, un second degré, que le dispositif cinématographique (hypnotique, identificatoire, intra-utérin) pourrait tendre à empêcher. Mais cette explication ne semble pas complète : d’une part, il existe de nombreux films comiques qui ne jouent pas sur leur énonciation et provoquent pourtant le rire ; d’autre part ces effets provoquent aussi autre chose qu’une mise à distance : une complicité. Cela est évident dans les adresses, mais nous en avons vu un exemple bien plus fin avec la séquence musicale dans le gag de Camelot. Cette complicité joue le rôle d’un rapprochement avec le public : la rencontre des auteurs et du public à travers le film est toujours renvoyée[124], mais ces moments de complicité tendent d’une part à rapprocher le public de ces gens qu’il y a « derrière » le film (en dévoilant une énonciation, une production, une performance, les auteurs se « présentent eux-mêmes »), et d’autre part à rapprocher les auteurs d’une possible réponse du public (dans la mesure où le public est ainsi intégré au film de manière plus visible : « c’est pour toi, c’est du cinéma »). Ainsi, ces effets oeuvrent dans des directions différentes mais qui se combinent en une tentative de dépassement du texte.

Le comique de l’énonciation semble en tout cas émaner de ce que l’énonciation lutte contre son énoncé, qu’elle semble détruire ce qu’elle construit tout en s’appuyant dessus (cela était particulièrement frappant dans la séquence de Lancelot à l’assaut). Nous avons souvent parlé dans ce travail de l’aspect schizophrénique de l’énonciation : d’un côté, elle produit un énoncé (peu importe que ce soit un récit, un point de vue, une diégèse, un personnage, un montage signifiant...), et d’un autre, elle fait tout pour empêcher, renier ou même détruire cet énoncé. Il lui est bien entendu impossible de détruire son énoncé sans se détruire elle-même (puisque tous deux sont liés dans le *texte*) ; mais nous avons vu que, chez les Monty Python, elle n’hésite pas toujours à le faire (dans le film et le CD-Rom *Holy Grail*). Cette forme d’autodestruction, de lutte contre soi-même, de « suicide », se trouve d’ailleurs chez les Monty Python souvent thématisée à l’intérieur des sketches eux-mêmes : dans de nombreuses animations de Terry Gilliam notamment, mais surtout dans le sketch *Colin Bomber Harris*[125], qui figure un lutteur s’affrontant lui-même. Le lutteur finit par avoir raison de lui-même, au terme d’un rude combat (qui constitue le *spectacle*) : mais de la sorte, le lutteur finit aussi par avoir raison du spectacle. De la même manière, l’énonciation qui lutte contre son énoncé pour le détruire (et se détruire elle-même) ne peut le faire qu’à travers le spectacle de cette lutte, c’est-à-dire à travers son énoncé. L’énonciation narre l’histoire de sa lutte contre la narration[126].

Mais il faut noter ici que même une énonciation qui ne lutte en rien contre son énoncé finit pourtant par y mettre un terme (donc, par le détruire). C’est de ce fait que la violence exercée par une énonciation contre son

[124] cf. CASETTI 1990.
[125] Un sketch du *Flying Circus* interprété par Graham Chapman, souvent repris dans les tournées effectuées sur scène par les Monty Python, et figurant dans *Monty Python live at the Hollywood Bowl*.
[126] Tout comme dans les films des Three Stooges. Voir à ce sujet BRUNETTE 1991.

énoncé peut devenir comique, comme chez les Monty Python : elle est implausible (puisque, violence ou pas, l'énoncé finit par prendre fin), mais néanmoins plausible dans une certaine mesure (puisque, violence ou pas, c'est toujours l'énonciation qui met un terme à son énoncé) ; et c'est la représentation de cette violence (par divers moyens dont nous avons vu de nombreux exemples) qui rend la chose plus implausible que plausible (puisque cette représentation constitue l'énoncé, l'énonciation travaille contre le but qu'elle affiche : elle produit un énoncé plutôt que le détruire).

Au cours de ses tentatives de destruction, l'énonciation s'effeuille, se révèle, en se décollant apparemment de l'énoncé : de la sorte, selon les sites énonciatifs où elle opère, elle met le doigt sur différents aspects fondamentaux du cinéma. En somme, et nous avons utilisé souvent ce mot, elle le *déconstruit*. Mais la déconstruction n'est pas comique : il nous appartient maintenant de nous y intéresser de plus près, afin de mieux saisir ce qui sépare le comique de l'énonciation et la déconstruction.

D'après Derrida, il existe deux stratégies de déconstruction[127] : utiliser les ressources du système contre le système, ou changer de terrain en affirmant une discontinuité, une différence. De toute évidence, le cinéma ne peut qu'utiliser la première stratégie, puisqu'il ne peut sortir de lui-même. C'est donc par les ressources du cinéma que le discours cinématographique va éventuellement être déconstruit. Cependant, cette déconstruction, si elle dévoile une certaine fabrication de discours, le fait par un autre discours à l'intérieur du discours premier. C'est le paradoxe de la déconstruction que de devoir habiter la structure qu'elle déconstruit[128] : de la sorte, la déconstruction n'est jamais terminée. Elle risque même de consolider cela-même qu'elle tend à déconstruire. Ainsi, au cinéma, les discours qui dévoilent une énonciation émanent d'une énonciation encore plus masquée que celle qui est dénoncée : de la sorte, non seulement ils perpétuent la structure (c'est à dire le faisceau de relations) qu'ils dénoncent, mais ils lui fournissent de nouvelles armes, plus efficaces et plus discrètes (l'énonciation énoncée se fait *feinte*). D'où l'échec relatif de ce type de discours ou d'effets[129]. Echec relatif toutefois, car dans un premier temps, la surprise due à l'irruption d'un discours second force à prendre conscience de ce que taisait le discours premier (mais toute prise de conscience masque la conscience d'autre chose, c'est le jeu des masques de l'idéologie). Nous avons vu, dans la séquence de Swamp Castle, que le comique de l'énonciation, lui, pouvait se tirer des paradoxes qu'il construit grâce à un autre paradoxe.

Ainsi, le cinéma qui relève de la déconstruction est guetté par un danger qui semble difficilement surmontable (même si la déconstruction travaille de manière toujours plus fine). Mais qu'en est-il des tentatives de déconstruction comiques, autrement dit du comique de l'énonciation ? Echouent-elles de la même manière ? Il nous semble que non, dans la mesure où le comique ne peut jamais être contredit (si ce n'est par un autre discours comique)[130], et qu'il ne cherche pas à faire prendre conscience mais à rire. Le rire est sans doute une forme de « conscience » de quelque chose, mais précisément, en-dehors de la conscience. Au-delà du rire, le gag semble en effet renfermer une vérité inexprimable derrière sa façade comique. Freud avait déjà remarqué ce phénomène à propos de certains mots d'esprit cyniques[131] : derrière la façade comique (ou de fausse logique) se trouve ce qui veut véritablement être dit, mais ne peut l'être (du fait d'un interdit). En ce qui nous concerne ici,

---

127 cité par LEITCH 1983, p.179.
128 « La déconstruction est une pratique qui se rend orpheline des terrains et des matériaux sur lesquels elle travaille et qu'elle transforme plastiquement ». LARUELLE 1976, p.35.
129 SIMON 1979, p.125. METZ 1991, p.85.
130 PALMER 1987, p.11.
131 FREUD 1988, p.202-218.

ce qui empêche cette vérité d'être dite n'est pas un interdit moral, mais une impossibilité expressive à l'intérieur du dispositif cinématographique.

Prenons un exemple. Dans *Holy Grail,* nous avons analysé notamment le gag de la mort subite de l'animateur alors que les chevaliers étaient aux prises avec un monstre animé. Nous avons remarqué que ce gag était constitué de trois paradoxes, comiques de par leur équilibre (plus implausibles que plausibles). Ces trois paradoxes mettent chacun l'accent sur des vérités fondamentales du cinéma : l'histoire n'existe pas sans le récit qu'on en fait, elle ne se déroule pas « naturellement » en dehors d'une narration – mais le récit ne peut tourner à vide, sans histoire (impossibilité d'une séparation comme d'une fusion entre histoire et récit); le film est un présent perpétuellement passé, la transmission directe n'existe pas – mais elle est toujours vécue par moi ici et maintenant (incompatibilité du présent du film et du présent de sa réception, mais impossibilité de leur distinction) ; enfin, les créateurs (« auteurs ») ne sont pas présents dans le film – mais ils n'en sont pas non plus absolument absents (impossibilité pour l'auteur d'être dans son objet, impossibilité d'en être absent).

Nous avons déjà remarqué qu'au cinéma, les discours visant à dénoncer l'énonciation sont voués à un certain échec. Mais là où le sérieux échoue, le comique semble réussir. Alors que la dénonciation sérieuse semble jouer un terme contre l'autre (une vérité affirmée contre une illusion), dans le comique, la dénonciation (l'implausibilité) est toujours compensée par son pendant, la réaffirmation (la plausibilité). De la sorte, le discours comique n'est jamais clos (il ne joue pas une vérité contre une autre vérité), il intègre sa propre contradiction dans son discours. Certes, la dénonciation n'est qu'une forme grossière de la déconstruction, et cette dernière tend précisément à ne pas clore son discours (le but de la déconstruction est de produire des indécidables[132]). Mais dans quelle mesure y parvient-elle ? Elle doit sans cesse remettre l'ouvrage sur le métier, tandis que le comique parvient à tenir un discours ouvert dans une forme close (bien qu'extensible). Là où la déconstruction est une machine lourde, le comique de l'énonciation se montre dans sa légèreté (qui est aussi une perfection), « le rire étant ce qui, par un dernier tour, délivre la démonstration de son attribut démonstratif »[133].

Le comique, qui escamote son point d'achoppement, se rend ainsi invulnérable à toute déconstruction, à toute contradiction : il ne peut être déconstruit que par un autre discours comique. Le discours rationnel ne peut rien contre lui, d'une part parce que le discours comique n'offre pas de prise, et d'autre part car il s'est déjà échappé de lui-même (par le rire). Il est donc probablement erroné de parler de « discours » comique, terme trop plein ; il nous semble que le terme de « pourparler » est plus approprié : il renvoie en effet à l'idée d'une négociation, dont le résultat n'est pas acquis, tout en insistant sur la parole, donc sur quelque chose qui se rapproche du discours. Il offre en outre l'avantage d'avoir anciennement couvert les idées de complot[134], de trame secrète : ce qui nous renvoie à cette « vérité inexprimable » du comique.

Le comique de l'énonciation ne consiste donc pas en un discours, mais en un pourparler : il n'affirme rien, mais il dévoile, il cherche la complicité du spectateur pour procéder à la mise à nu du medium dans lequel il opère (nous avons vu, outre le cinéma et la télévision, le livre et le CD-Rom). Nous retrouvons alors un dispositif énonciatif similaire à celui de la grivoiserie, que Freud a décrit[135]. Le comique de l'énonciation ne serait donc pas dépourvu de tendance (au sens freudien) : il consisterait, en fin de compte, en une sorte de grivoiserie à

---

[132] LEITCH 1983, p.180.
[133] BARTHES, Roland, « L'emblème, le gag », in BARTHES 1975.
[134] Dictionnaire historique de la langue française. Sous la direction d'Alain REY. Paris : Le Robert, 1998.
[135] FREUD 1988, p.193.

l'encontre du cinéma (entre autres media). Ce qui pourrait expliquer le dédain avec lequel les Monty Python ont été traités par les théoriciens et analystes du cinéma, et le plaisir qu'ont éprouvé d'innombrables spectateurs devant leurs films.

V Sources

A : Bibliographie

CinémAction n°82 (1er trimestre 1997), « Le comique à l'écran ».

AGEE, James, « Comedy's greatest era », in MAST, Gerald et COHEN, Marshall (ed.), Film Theory and Criticism. New York/Oxford : University Press, 1979.

ALBERA, François, Problèmes de l'énonciation au cinéma. Neuchâtel : Travaux du centre de recherches sémiologiques n°45, février 1984.

d'ALLONNES, Fabrice Revault, « "Prémodernité" du burlesque », in CinémAction n°82 (1er trimestre 1997), « Le comique à l'écran ».

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in Roland Barthes. Oeuvres complètes, t.2. Paris : Seuil, 1994 (1966).

BARTHES, Roland, « Digressions », in Roland Barthes. Oeuvres complètes, t.2. Paris : Seuil, 1994 (1971).

BARTHES, Roland, « L'emblème, le gag » in Roland Barthes par Roland Barthes. Paris : Seuil, 1975.

BENAYOUN, Robert, Le nonsense. (s.l.) : Balland, 1977.

BENAYOUN, Robert, « Monty Python - Le sens de la vie. Rien de moins que le tout (et ce n'est qu'un début !) » in Positif n°269-270 (juillet-août 1983).

BERGSON, Henri, Le rire. Paris : PUF, 1997 (1940).

BRIGGS, Asa, The BBC. The First Fifty Years. Oxford : Oxford University Press, 1985.

BRUNETTE, Peter, « The Three Stooges ant the (Anti-)Narrative of Violence. De(con)structive Comedy », in NORTON, Andrew S. (ed.), Comedy / Cinema / Theory. Berkeley/Los Angeles/Oxford : University of California Press, 1991.

BRUNETTE, Peter, WILLS, David (ed.), Deconstruction and the Visual Arts. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

CASETTI, Francesco, D'un regard l'autre. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

CHAPMAN, Graham, Autobiographie d'un menteur. (s.l.) : Anatolia Editions, 1993 (1980).

CHRISTIE, Ian (ed.), Gilliam on Gilliam. London/New York : Faber and Faber, 1999.

DANEY, Serge, « Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se resembler » in Ciné journal. Volume I / 1981-1982. (s.l.) : Cahiers du Cinéma, 1998 (1986).

DERRIDA, Jacques, De la grammatologie. Paris : Minuit, 1967.

ECO, Umberto, Le signe. Bruxelles : Editions Labor, 1988 (en italien : 1980).

ECO, Umberto, Lector in fabula. Paris : Grasset, 1985.

ELLIS, John, Visible Fictions. Cinema : Television : Video. London / New York : Routledge, 1992 (1982).

FREUD, Sigmund, Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient. Paris : Gallimard, 1988.

GARDIES, André, Le récit filmique. Paris : Hachette, 1993.

GAUDREAULT, André, Du littéraire au filmique. Système du récit. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREAULT, André, JOST, François, Le récit cinématographique. Paris : Nathan, 1990.

GENETTE, Gérard, Figures III. Paris : Seuil, 1972.

HAMES, Peter, Dark Alchemy : the films of Jan Svankmajer. Trowbridge : Flicks Books, 1995.

HAVEL, Václav, L'anatomie du gag. Paris : éd. de l'Aube, 1992 (1966).

JOHNSON, Kim « Howard », The First 20 Years of Monty Python. New York : St Martin's Press, 1989.

KANT, Emmanuel, Critique de la faculté de juger. Paris : Gallimard, folio essais, 1985.

LARUELLE, François, Machines textuelles. Déconstruction et libido d'écriture. Paris : Seuil, 1976.

LEITCH, Vincent B., Deconstructive criticism. An advanced introduction. New York : Columbia University Press, 1983.

McCABE, Bob, Dark Knights & Holy Fools. The Art and Films of Terry Gilliam. New York : Universe Publishing, 1999.

MAMBER, Stephen, « In search of Radical Metacinema », in NORTON, Andrew S. (ed.), Comedy / Cinema / Theory. Berkeley/Los Angeles/Oxford : University of California Press, 1991.

METZ, Christian, Le signifiant imaginaire. Paris : 10/18, 1977.

METZ, Christian, L'énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.

MONTY PYTHON, Monty Python and the Holy Grail (script du film). 1974.

MONTY PYTHON, The Complete Monty Python's Flying Circus. All the Words. vol 1 et 2. New York : Pantheon Books, 1989.

MONTY PYTHON, Le grand livre des Monty Python. Paris : le cherche midi, 1999.

MORGAN, David, Monty Python speaks !.New York : Avon Books, 1999.

de MOURGUES, Nicole, « Le générique du film comique », in CinémAction n°82 (1er trimestre 1997), « Le comique à l'écran ».

NORTON, Andrew S. (ed.), Comedy / Cinema / Theory. Berkeley/Los Angeles/Oxford : University of California Press, 1991.

OSWALD, Laura R., « Cinema-Graphia : Eisenstein, Derrida, and the Sign of Cinema », in BRUNETTE, Peter, WILLS, David (ed.), Deconstruction and the Visual Arts. Cambridge : Cambridge University Press, 1994

PALMER, Jerry, The logic of the absurd. On film and television comedy. London : British Film Institute, 1987.

PILARD, Philippe, « Cinéma britannique : de la comédie d'Ealing aux "Monty Python" », in CinémAction n°82 (1er trimestre 1997), « Le comique à l'écran ».

RUCHTI, Isabelle, « Entretien avec John Cleese », in Positif no 336, février 1989.

SADOUL, Georges, Histoire du cinéma mondial. Paris : Flammarion, 1949.

SCHOPENHAUER, Arthur, Le monde comme volonté et comme représentation, t.1. Paris : Félix Alcan, 1924.

SIMON, Jean-Paul, Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique. Paris : Albatros, 1979.

SMADJA, Eric, Le rire. Paris : PUF/Que sais-je ?, 1993.

TODOROV, Tzvetan, « Freud sur l'énonciation », in Langages, no 17, 1970.

TULARD, Jean, Guide des films. Paris : Robert Laffont, 1995.

VERON, Eliséo, « Il est là, je le vois, il me parle », in Communications no 38 (« Enonciation et cinéma »), Seuil, 1983.

VIGOUROUX-FREY, Nicole, « L'humour des Monty Python », in Humoresques no 6 (« Humour et cinéma »). Paris : Presses universitaires de Vincennes, 1995.

WILSON, Christopher P., Jokes. Form, Content, Use and Function. London/New York/Toronto/Sydney/San Francisco : Academic Press, 1979.

B : Filmographie

Films des Monty Python :

McNAUGHTON, Ian, And now for something completely different. 1971.

GILLIAM, Terry, JONES, Terry, Monty Python and the Holy Grail. 1975.

JONES, Terry, Life of Brian. 1979.

HUGHES, Terry, Monty Python Live at the Hollywood Bowl. 1982

JONES, Terry, Monty Python's The Meaning of Life. 1983

Autres films:

AVERY, Tex, Little Red Walking Hood, 1937.

POTTER, H. C., Hellzapoppin, 1941.

WOOD, Sam, Une Nuit à l'Opéra (A Night at the Opera), 1935.

C : Divers

Emissions télévisées :

Monty Python Flying Circus, 2e saison (épisodes réalisés par Ian McNAUGHTON), 1970, BBC.

Monty Python live in Aspen, 1998, HBO

CD-Rom :

Monty Python – Sacré Graal. 7th Level Inc., 1996

Les illustrations sont tirées du site internet http://www.stone-dead.asn.au

Merci à François Albera, sans qui ce travail n'aurait pas existé. Merci à Ariel pour ses commentaires et critiques. Merci à Sébastien pour son aide précieuse. Merci à Nicolas D, Maryse, Francis, Raphaël, Pierre, Christophe, et à ma famille pour leurs diverses contributions. Merci à Nicolas C, Marthe, et aux voisins industrieux pour leurs conseils .A Sylvie, partout.